Stilkritische Untersuchungen

der

Sonette der Elizabeth Barrett-Browning

im Verhältnis zu

Rainer Maria Rilkes Übertragung

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität
zu Marburg

vorgelegt von

Emma Saludok
aus Mariampol (Litauen)

Marburg 1933
Buchdruckerei Franz Fischer, Kugelgasse 1 (am Kalbstor)

Als Dissertation angenommen am 27. Februar 1932
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 15. März 1932.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Frau Dr. Marie Deutschbein

in aufrichtiger Dankbarkeit

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554407_0010

Inhaltsverzeichnis.

Literaturverzeichnis VII
Vorbemerkung 1
Erster Teil: Interpretation einiger Sonette 3
Einteilung der 44 Sonette 5
Interpretation des Sonetts 5 6
Interpretation des Sonetts 21 17
Interpretation der Uebertragung des Sonetts von Rilke 31
Interpretation des Sonetts 39 38
Zweiter Teil: Analyse einiger grammatischer und stilistischer Kategorien 52
Das Beiwort in der Sprache der Barrett 52
A. Funktion und Stellung des Beiworts 52
B. Wahl des Beiworts 57
C. Das Beiwort in Rilkes Uebertragung 67
Pluralbildungen 75
Das Bild in den "Sonnets from the Portuguese" 85
Interpunktion 96
1. Die Punktreihe 96
2. Der Gedankenstrich 100
3. Der Punkt 102
4. Das Komma 102
5. Die Ausrufungs- und Fragezeichen 103
Zusammenfassung 104

Literaturverzeichnis.

Barrett Browning, Elisabeth, The Poetical Works. 6 Bde. London 1890.

Böhm, H., Elisabeth Barrett Browning Portugiesische Sonette. Englisch-Deutsch in Blankversen. München 1923, Kunstwart-Bücherei, 2. Band.

Deutschbein, M., Handbuch der neuenglischen Grammatik. 2. Aufl. Leipzig 1931.

Deutschbein, M., System der neuenglischen Syntax. 3. Aufl. Leipzig 1928.

Deutschbein, M., Vorlesung über Englische Stilistik.

Dye, Vincent, Die Beziehung von Elisabeth Barrett Brownings Leben zu ihrer Dichtkunst. Phil. Diss. Leipzig 1905.

Fleckenstein, E., Die literarischen Anschauungen und Kritiken Elizabeth Barrett Brownings. In "Würzburger Beiträge zur englischen Literaturgeschichte" Bd. 3. Heidelberg 1913.

George, Stephan, Shakespeare Sonette. Umdichtung. 4. Aufl. Berlin 1922.

Gundolf, F., Goethe. Berlin 1916.

Herwarth, Hans W. v., Elisabeth Barrett Browning. Sonette aus dem Portugiesischen. Nachdichtung. München 1920.

Kay, Ellen, Menschen. Zwei Charakterstudien. Berlin 1903.

Meister des Stils. Ueber Sprache und Stillehre. Beiträge zeitgenössischer Dichter und Schriftsteller zur Erneuerung des Aufsatzunterrichts. Hrsg. von *W. Schneider.* 2. unver. Aufl. Leipzig und Berlin 1923.

Merlette, Germaine-Marie, Etude sur la vie et les oeuvres d'Elizabeth Barrett Browning. Paris 1904.

Messleny, R., Rilkes Tropik. In "Das literarische Echo" Jahrg. 22 Heft 5 Sp. 309.

Meyer, R. M., Deutsche Stilistik. Handbuch für deutschen Unterricht. Bd. 3. 2. Aufl. München 1913.

Middelton Murry, J., The Problem of Style. Oxford 1925.

Montgomery, Fl., Misunderstood.

Nicati, W., Femme et poète. Elizabeth Browning. Paris 1912.

Oppeln-Bronikowski, Rainer Maria Rilke. Sein Leben, seine Weltanschauung, seine Kunst. In "Mitteilungen der Literar-historischen Gesellschaft". Bonn, Jg. 2, 1907.

Petrich, Hermann, Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig 1878.

Poe, Edgar Allan, Aufsatz in "The works of Edgar Allan Poe" edited by John H. Ingram. vol. 4. London 1874/75 and re-issued in 1880.

Pöling, W., Kritische Studien zu E. B. Browning. phil. Diss. Münster 1909.

Pongs, H., Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.

Rilke, Rainer Maria, Die vierundzwanzig Sonette der Louize Labé Lyoneserin 1555. Uebertragung Leipzig, Insel-Bücherei Nr. 222.

Rilke, Rainer Maria, Elizabeth Barrett-Browning. Sonette aus dem Portugiesischen. Uebertragung Leipzig, Insel-Bücherei Nr. 252.

Rilke, R. M., Gesammelte Werke. Leipzig, Insel-Verlag.

Rosenzweig, Franz, Die Schrift und Luther. Berlin 1926.

Rosenzweig, Franz, Nachwort zu Jehuda Halevi. In "Zweistromland" S. 93 ff. Berlin 1926.

Schadewaldt, Das Problem des Uebersetzens. In "Die Antike", hrsg. von Jaeger. Bd. 3. 1927.

Schneider, W., Kleine deutsche Stilkunde. 3. Aufl. Leipzig 1929.

Spindler, R., Englische Metrik. München 1927.

Spitzer, Leo, Wortkunst und Sprachwissenschaft. GRM 13, 169ff. 1925.
Spitzer, Leo, Zu Charles Péguys Stil. Festschrift für O. Walzel. S. 162 ff. Wildpark-Potsdam 1924.
Strich, Fritz, Deutsche Klassik und Romantik. 2. Aufl. München 1924.
The letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett-Barrett. 1845—1846 2 Bde. Second impression. London 1899.
The Letters of Elizabeth B. Browning. Edited by Fr. G. Kenyon. London 1897.
Thon, Louise, Die Sprache des deutschen Impressionismus. München 1928.
Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift f. O. Walzel.
Walzel, O., Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig 1922.
Walzel, O., Zeitform im lyrischen Gedicht. In "Funde und Forschungen". Eine Festgabe für Julius Wahle. Leipzig 1921.
Weissgerber, L., Innere Sprachform. GRM 14 Heidelberg 1926.
Wund, W., Völkerpsychologie. 1 Bd. Die Sprache. 2. Teil.
Zech, P., Rainer Maria Rilke. Der Mensch und das Werk. Dresden 1930.

Handschriften: Einige Briefe von Rainer Maria Rilke, die mir von Frau Ruth Sieber-Rilke in Weimar freundlichst mitgeteilt wurden.

Vorbemerkung.

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch gemacht, die wichtigsten Sprachmittel, die Elisabeth Barrett-Browning für die Darstellung ihres in Kunst umgesetzten subjektiven Erlebens gebraucht hat, zu analysieren. Es wird hier gleich betont, dass der Zielpunkt dieser Untersuchung die Erfassung der Struktur des individuellen künstlerischen Bewusstseins ist. Demnach ist es nicht unsere Aufgabe, eine blosse statistische oder systematisch wohlgeordnete Uebersicht der im gegebenen Stoffe auftretenden Kunstmittel zu geben. Ein solches Verfahren zeigen Arbeiten, in denen nur der sprachliche Ausdruck einer Kunstart oder Kunstrichtung untersucht wird, wobei man von der Künstlerindividualität absieht. Uns kommt es vor allem darauf an, den Zusammenhang zwischen künstlerischem Erleben und seinem zugehörigen Ausdruck aufzudecken und den Grund für das Erscheinen besonderer sprachlicher Eigentümlichkeiten annähernd zu motivieren.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptteile. Der erste Teil enthält Analysen einiger Sonette, in denen der Individualstil der Barrett sich in einer gewissen Vollendung zeigt. Durch die Analyse eines gesamten Kunstwerkes haben wir versucht, die Gestaltungsart dieser Dichterin zu zeigen und einen Ausblick auf die charakteristischen Merkmale des Gesamtstils der Portugiesischen Sonette zu eröffnen.

Im zweiten, systematischen Teil haben wir die für die Sprache der Sonette wichtigsten grammatischen und stilistischen Kategorien behandelt, wobei wir aber immer bemüht waren, ein Gesamtbild zu geben. Auch hier gehen wir, wie es schon bei den Analysen geschehen ist, von übergeordneten stilistischen Gesichtspunkten: Anschaulichkeit, Intensität, Dynamik aus und versuchen gleichzeitig, die hier auftretenden Stileigentümlichkeiten der Barrett von denen des englischen Nationalstils soweit als möglich abzugrenzen.

Es muss betont werden, dass wir uns im wesentlichen nur auf die Untersuchung der Sprache dieser Sonette beschränken. Die hier gewonnenen Ergebnisse gelten daher keineswegs für die Gesamtsprache der Barrett, denn die Sprache der Portugiesischen Sonette fällt aus dem Rahmen der Gesamtsprache

dieser Dichterin heraus, und es darf zu keinen Missverständnissen führen, wenn wir hier auf stilistische Eigentümlichkeiten hinweisen, die vielleicht in einem schroffen Kontrast zu den sonstigen Stilmerkmalen der vorangegangenen Werke stehen. Diese kleinen Kunstwerke erwachsen einer ganz anderen Atmosphäre als die Werke der vorangegangenen literarischen Periode und sind nicht für das grosse Publikum bestimmt, wie es das Los der anderen "poems" war. Daraus erklärt sich die Eigenart der Sprache der Portugiesischen Sonette, die wir im Laufe der Untersuchung zu zeigen bemüht waren.

Ferner sei bemerkt, dass im Mittelpunkt der Arbeit die Untersuchung des englischen Textes steht mit besonderer Berücksichtigung der Uebertragung von Rainer Maria Rilke. Die Uebersetzung dieser Sonette von Hans Böhm, die hier auch zum Vergleich herangezogen wurde, konnte nur mehr oder minder gestreift werden.

Erster Teil.

Interpretation einiger Sonette.

Bei der Analyse eines jeden dieser vorliegenden Kunstwerke drängt sich zunächst die Frage auf, welche Faktoren sind im Spiele, ehe ein solches Kunstwerk zustande kommt, von welcher geheimnisvollen Kraft ist das Entstehen eines jeden Kunstwerkes bedingt, und endlich, wo und was ist der dunkle Grund, der der Dichterin das Dichten gebietet.

Hier wird freilich eine Frage aufgeworfen, deren Beantwortung bei all dem Bemühen, das gegebene Kunstwerk zu erfassen, doch rein hypothetischer Natur bleiben muss, da wir nicht mit Bestimmtheit über jenen irrationalen Faktor etwas aussagen können, worüber der Künstler selbst schweigen muss. Denn es handelt sich hier um eine ihm selbst unbekannte, in Begriffe nicht zu fassende, nur in ihm bildende, schaffende und gestaltende Kraft. Diese wird zwar verschiedenartig gedeutet und von vielen Kunstforschern auf mannigfache Art benannt, das letzte Element aber dieser bildenden Kraft bleibt letzten Endes doch nur ein ungekanntes, verschlossenes Geheimnis.

Durch unsere bei der Interpretation angewandten Methoden: Analyse und Synthese, nämlich durch das Zerlegen und Auflösen aller dem Kunstwerke eigentümlichen, sprachlichen, syntaktischen und stilistischen Erscheinungen und durch den Versuch, alle diese Erscheinungen auf einen Nenner zu bringen, indem wir sie nur als Ausfluss jener unergründbaren Kraft ansehen, glauben wir nur hier vermutungsweise behaupten zu dürfen, dass das Verlangen, das grosse Erleben mitzuteilen, oder zumindest einen Moment dieses Erlebens festzuhalten, u. a. nur als ein Faktor für die Entstehung der Portugiesischen Sonette angesehen werden kann.

Schon die nichtkünstlerische Natur wird oft durch ein grosses Erleben in einen anderen gehobeneren Zustand versetzt, der sich bei weitem vom alltäglichen unterscheidet. Auch dieser unkünstlerische Mensch kann bedrängt werden, diesen seinen neuen Zustand irgendwie mitzuteilen, wobei auch gleichzeitig die Sprache, die diesen Zustand zu schildern versucht, sich schon stark von der seines Alltags differenziert.

Doch vom blossen Verlangen des Sich-Mitteilens kann ein Kunstwerk nicht ausschliesslich bedingt sein. Das Grunderleben mit seinen mannigfachen Erscheinungen kann auch in der Form des Briefes geschildert werden, was auch bei der Barett in jenen Briefen an Robert Browning ergiebig geschehen ist. Merlette behauptet sogar, dass alles, was die Dichterin in den Briefen verkündet hat, hier in der Poesie noch einmal übertragen wurde: *"Ici, au contraire, nous retrouvons tels quels les incidents et les impressions notés par nous à la lecture de la Correspondance entre Elizabeth Barrett et Robert Browning. C'est, en un mot, la même histoire, traduite, avec une fidélité scrupuleuse, dans le langage poétique qui lui prête les seuls charmes dus à l'éclat des images et à la mélodie des vers."* (Merlette S. 164 a. a. O.)

Um aber diese Mitteilung in eine künstlerische Gestalt zu "bannen", muss sich wohl ein für uns wiederum verborgener, nur dunkel geahnter Prozess vollziehen, wobei das psychologische Erleben in die künstlerische Sphäre eingebettet wird. Dieses Erleben eines Künstlers unterscheidet sich zwar von Anfang an von dem der unkünstlerischen Existenz. Es ist, um mit Gundolf zu sprechen: "bereits von vornherein eingetaucht in seine Kunst"[1]). Dieses wird wohl für den grossen Künstler (Goethe, Shakespeare) zutreffen, bei der Barrett dagegen scheint es, dass zwischen Erleben und künstlerischer Konzeption eine zeitliche Spanne liegt. Unter dem Eindruck des erschütternden Erlebens in seiner ganzen primären Wucht könnte die Dichterin nicht schöpferisch werden, obgleich sie eine grosse Vollendung im poetischen Ausdruck beim Anwachsen höchsten subjektiven Erlebens aufweist. Doch ist dieses immer nur dann der Fall, wenn schon eine Distanzierung vom gekennzeichneten Erleben eingetreten ist. In den Augenblicken der Ueberwältigung müsste sie schweigen, oder die eine Form des Chaos, in der das Erleben zunächst gegeben wird, in eine andere derartige Form transponieren. Nachdem aber die genannte Distanzierung eingetreten ist, drängt das in Kunst umgesetzte Erleben darauf hin, Gestalt zu werden. Die Gestaltwerdung kann als eine Notwendigkeit für das künstlerische Gemüt angesehen werden und ist m. E. die erste Bedingung, die diese genannten Kunstwerke ins Dasein gerufen hat.

Wovon ist aber ferner die Eigenart einer jeden Gestalt bedingt? Diese kann als eine Funktion der künstlerischen Grundkonzeption betrachtet werden. In dieser Konzeption irgend eines Stimmungsmomentes des grossen Erlebens sind die Bedingungen für die Eigenart der Gestaltwerdung eines Sonetts keimhaft enthalten. Von ihr allein hängt es ab, wie die Sprache dieses

1) Gundolf, Goethe S. 2.

Kunstwerkes ausfällt, denn sie schafft sich einen ihr angemessenen Ausdruck. Die angewandten Kunstmittel in ihrem ganzen Zusammenwirken können mit den Bestandteilen einer Pflanze verglichen werden, deren jetzige Erscheinung, deren spezifisches Aussehen, deren individuelle Gestalt schon vor dem ganzen Prozess des Werdens, schon im Keime sicher und verborgen schlummert. Ebenso steht es mit dem Werden der künstlerischen Sprache. Da wir in dem Zyklus der Portugiesischen Sonette mit verschiedenartigen solchen Stimmungsmomenten rechnen können, so weist die Sprache eines jeden Kunstwerkes ihm eigentümliche Faktoren auf, die bald eine grössere Aehnlichkeit untereinander aufweisen, bald sich aber stärker voneinander differenzieren, je nachdem die Stimmungsmomente mehr oder minder untereinander verwandt sind. Die folgenden Analysen mögen diese wenigen einleitenden Worte rechtfertigen. Zur besseren Orientierung sei zunächst eine kurze Einteilung der 44 Sonette vorangeschickt.

Einteilung der 44 Sonette.

In diesem ganzen Sonettenzyklus, den Germaine-Marie Merlette in ihrem Buche: *"Étude sur la vie et les oeuvres d'Elisabeth Barrett Browning"* mit Recht als ein *"récit dramatique"* bezeichnet, können wir deutlich zwei Grundhaltungen der Dichterin unterscheiden, und dementsprechend können wir die Sonette in zwei Hauptgruppen (A und B) einteilen.

A. In dem ersten Teil, der die Son 1—16 umfasst, deutet sie die Zwiespältigkeit ihrer Gesinnung an. Eine innere Dialektik tritt hier zutage. Sie liebt R. Browning mit allen Fasern ihres Herzens, und dennoch wird sie immer wieder von ihrem aufrichtigen Gewissen bewegt, auf diese grosse Liebe zu verzichten. Aus diesem Grunde ist in dem ersten Teil der Sonette die antithetische Form stärker vertreten, die auf das andauernde Widersprechen der bereits aufgestellten These hinzeigt. Nach diesem Gesichtspunkte lassen sich innerhalb der Gruppe A kleinere Sonettengruppen voneinander abgrenzen. Die Son. 1, 2 und 3 stehen in einem gewissen Zusammenhang mit den früheren Werken der Barrett. Der Blick der Dichterin ist hier noch beständig auf die transzendente Sphäre gerichtet; daher herrscht hier noch starke Reflexion über das Phänomen des Todes vor. In den Son. 3—5 wird der teils auf Wahrheit beruhende, teils erdichtete Kontrast zweier Welten dargestellt. Die Son. 6 und 7 fallen aus der Reihe der Sonette, in denen diese beiden Welten einander gegenübergestellt werden, heraus. Sie handeln hauptsächlich von E. Barrett's neuer Stellung zum Leben, die durch R. Browning's Liebe bedingt ist. Das bisherige Dasein hat nun

einen neuen Wert bekommen. Hier spricht sich, wenn auch nicht ganz deutlich, bereits eine gewisse Lebensbejahung aus. Dagegen kommt in den Son. 8 und 9 die ganze Zerrissenheit in schroffster Form wieder zum Ausdruck. In diesen Sonetten zeigt sich eine Klimax in der Darstellung des Grundmotives, das in den Son. 3—5 bereits in grosser Schärfe sich verkündet hat. Nachdem in den Son. 6 und 7 die Macht der Liebe zu siegen schien, klammert sie sich hier noch einmal mit der ganzen Kraft ihrer Seele an die im Son. 3 aufgestellte Behauptung: *"unlike are we, unlike"*. Sie sucht mit aller Gewalt dieser aufgestellten These treu zu bleiben und gegen die überwältigende Macht der Liebe anzukämpfen. Doch vergeblich! Diese Urkraft scheint sich nur wenig um die von menschlicher Vernunft gefällten Urteile zu kümmern. Sie wühlt stärker im Verborgenen, als die Dichterin sich überhaupt dessen bewusst wird. Das wiederholte Sich-Aufbäumen ihrer Vernunft muss sich bald vor diesem vitalen Werte demütigen und ihm völligen Durchbruch gewähren. Daher ist in den Son. 10, 11 und 12 zwar der alte Konflikt noch etwas spürbar, aber man merkt bereits, wie ihr ganzes Ich von der Liebe beherrscht wird. In den Son. 13 und 14 macht sich ein Wachsen ihres Selbstbewusstseins bemerkbar. Im Son. 15 ist der Kontrast der beiden Welten noch einmal betont, dann aber trägt im Son. 16 die Liebe den völligen Sieg davon. Die letzten Sonette bilden den Uebergang zum zweiten Sonettenzyklus.

B. Wird in der vorigen Gruppe vor allem der Konflikt geschildert, so ist der Gegenstand der Darstellung in diesen Sonetten die Liebe. In diesem zweiten Teil, der die übrigen Son. 17—44 enthält, wird die antithetische Form wesentlich geringer. Im Son. 16,11 sagt sie ausdrücklich:

". . . I at last record,
Here ends my doubt!"

Daraus geht hervor, dass sie ihre Zweifel fast überwunden und an den Gedanken der Liebe sich gewöhnt hat. Im zweiten Teil werden daher überwiegend die Gefühle einer liebenden Frau dargestellt, und somit zeigt der zweite Teil überhaupt den grossen Wendepunkt im Leben und auch in der Dichtkunst von E. Barrett. Nur kommen die alten Zweifel immer wieder zum Vorschein, was natürlich durch das lange körperliche Leiden der Dichterin bedingt ist.

Interpretation des Sonetts 5.

In diesem Sonett offenbart die Dichterin ihre bisher erduldeten Schmerzen. Während der Schilderung steigert sich ihre seelische Erregung, und der Konflikt, der in den vorangegangenen Sonetten sich bereits in seiner ganzen Wucht gezeigt

hat, erreicht hier den Höhepunkt. Daher schliesst auch dieses Kunstwerk im Vergleich zu den früheren Sonetten mit einer viel schrofferen Ablehnung der Liebe.

Aus dieser Vorbemerkung ist ersichtlich, dass es sich in diesem kleinen Kunstwerk um die Gestaltung der subjektiven Empfindungen unserer Dichterin handelt. Da aber diese Empfindungen bei der Barrett stets durch eine ausgeprägte Individualsprache abgebildet werden, so sind dementsprechend hier die typischen Merkmale ihres Stils vertreten. Wir werden an Hand der Einzelinterpretation zeigen, dass wir es hier hauptsächlich mit den beiden für die Gestalt der Portugiesischen Sonette wesentlichen Charakteristika zu tun haben: mit der Anschaulichkeit des Stils der Portugiesischen Sonette und der Intensität, die sich fast in jeder Ausdrucksform kundgibt.

Die psychologische Quelle für diese angeführten Merkmale ist das Bestrebtsein der Barrett, das starke Erleben restlos zum Ausdruck zu bringen, also gleich möglichst alle komplizierten Vorgänge der Seele hinauszuprojizieren, dieses aber kann mit Hilfe derjenigen Stilmittel erreicht werden, die eben diese Vorgänge bis zu einem hohen Grade abzubilden vermögen. Daher kann auch dieses Sonett als Musterbeispiel für die grosse Bildlichkeit des Stils gelten. Ferner schafft sich das starke Erleben solche Ausdrucksformen, die nicht nur einen Komplex von Vorstellungen in verdichteter Art enthalten, sondern zugleich den jeweiligen Grad des Erlebens angeben. Wo es sich daher um eine Steigerung der seelischen Erregung handelt, treten auch die intensivsten Ausdrucksmittel auf. Damit aber haben wir schon etwas Prinzipielles über den Stil der Barrett gesagt; dass er kein festgelegtes starres System ist, sondern dass sich überall ein Sichentfalten und Werden zeigt.

Die Dichterin beginnt die Darstellung ihrer Beichte mit den Worten:

"I lift my heavy heart up solemnly
As once Electra her sepulchral urn".

Das transitive Verb dieses ersten Satzes weist gleich darauf hin, dass hier von vornherein abstrakte Begriffe vermieden werden. Es werden keine anschauungsleeren Worte, blosse vom Verstande geprägte Benennungen, die ihrerseits nur für den Verstand bestimmt sind, gewählt, sondern solche, die einen gewissen Grad von Anschaulichkeit besitzen[1]). Das erste Wort des Sonetts:

1) Dass in den ersten Sonetten der Gesichtssinn gegenüber den anderen eine viel grössere Rolle spielt, besagt auch das Bild (IV, 2ff.):

". . . where
The dancers will break footing from the care
Of watching up thy pregnant lips for more."

Die Tänzer lauschen nicht auf das Wort, sondern blicken auf die Lippen des

"I lift up" lenkt gleich den Blick des angeredeten "Du" auf eine im Raume sich vollziehende Bewegung. Das Auge dieses "Du" sucht den Gegenstand, der gehoben werden soll, zu erfassen. So steht es fast mit allen Ausdrucksformen des ganzen Sonetts. Die Voraussetzung für das schöpferische Vermögen, jede Benennung sofort zu gestalten, ist ja das oben angedeutete starke Erleben. Zwar ist in Zeile 5 ein Substantiv abstrakten Inhalts: *"grief"* vorhanden. Jedoch taucht dieser Begriff erst dann auf, nachdem er bereits in Zeile 4 durch *"ashes"* versinnbildlicht wurde. Hier macht sich das Prinzip der Variation bereits geltend, das als Hauptmerkmal des Stils der Barrett angesehen werden kann. Das nachträglich sich einstellende Wort *"grief"* bewirkt eine stärkere Hervorhebung der Bedeutung des genannten Sinnbildes. Durch diese Mannigfaltigkeit in der Darstellung eines und desselben Begriffs entsteht aber eine gewisse Lebendigkeit. Was ferner die Abstraktion des genannten Begriffes betrifft, so wird diese durch den Ausdruck *"great heap"* (Z. 5) bis zu einem gewissen Grade geschwächt, ja ein Teil des abstrakten Charakters geht dadurch verloren.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass hier eine möglichst anschaulich-konkrete Ausdrucksweise erstrebt wird. Daraus erklärt sich ferner der (in Z. 2) zum ersten Mal hier auftauchende Vergleich: E. Barrett vergleicht ihre Handlung mit dem Erheben der Urne von Elektra. Dadurch aber wird der Grad der Anschaulichkeit ihrer Handlung gesteigert.

Das Heranziehen dieses Vergleichs aber macht auf ein anderes Moment aufmerksam: das Gemüt unserer Dichterin scheint am Anfang dieses Sonetts noch nicht in hohem Masse erregt zu sein. Wäre es der Fall, so würde sich eine Metapher vielleicht eingestellt haben. Denn dann beschwört das irrationale schöpferische Element diese Gebilde herauf. Wenn aber die Barrett hier zu einem Vergleiche greift, so scheint neben dem Gefühl auch der Verstand mitbestimmend zu sein. Das tertium comparationis *"solemnly"* besagt, dass die Dichterin sich in einer feierlichen, gehobenen Stimmung befindet. Doch das weitere Bild, das sich an den Vergleich anlehnt, lässt schon auf Steigerung des Erlebens schliessen. Von nun an strömen die Bilder herbei. Sie türmen sich geradezu auf, so dass der Blick der Dichterin von ihnen beständig getroffen wird.

Dichters. Der Gesang wird demnach durch einen Gegenstand dargestellt, den nur das Auge sehen kann. Für den Vorrang des Gesichtssinnes scheinen auch einige synästhetische Formen zu sprechen:

"The silver answer rang . . ." (I, 14), oder:
"To let thy music drop here unaware
In folds of golden fullness at my door?" (IV, 7 f.)

Wir sehen, dass diese Bilder nicht aus dem Block gehauen werden, sondern Schöpfungen eines stark erregten Gefühls sind. Daher können wir besonders in unserem Falle die Vermutung aussprechen, dass die Fülle der Bilder oder ihre scharfe Umrissenheit als gutes Erkenntnismittel für das Steigen des künstlerischen Erlebens dienen kann. Andererseits lässt das Fehlen der Bilder oder ihre Verschwommenheit auf die Abnahme dieser gestaltenden Kraft schliessen.

Greifen wir aus der Fülle das erste Bild des Sonetts heraus:

(Z. 3 f.) "And, looking in thine eyes, I overturn
The ashes at thy feet . . ."

Die scharf umrissene Kontur dieses Bildes deutet auf die erwähnte Steigerung hin. Jedes Moment der ganzen Handlung ist dargestellt. Sogar die Stelle, auf die die Asche fällt: *"at thy feet"*, ist deutlich bezeichnet. Gehen wir auf den hier enthaltenen Gedanken ein. Dadurch wird uns der Grund für das Anschwellen des Erlebens verständlich werden: wir haben schon oben darauf hingewiesen, dass *"ashes"* das Sinnbild von *"grief"* ist. Es dient als Symbol für den abstrakten Begriff: Kummer, Trauer und soll in unserem Fall die in der Seele verborgenen Leiden unserer Dichterin darstellen. Ausserdem scheint dieses Sinnbild gleichzeitig auf das beinahe vernichtete Dasein der Dichterin hinzudeuten. *"Ashes"* soll gleich alles zeigen, denn die Dichterin will nichts verhehlen, sondern ihrer Art entsprechend, soll gleich alles restlos offenbart werden, worauf auch das Verbum finitum *"overturn"* hinweist.

Während der Beichte, die im Kunstwerk durch die genannten Symbole dargestellt wird, sucht die Dichterin von R. Browning's Stellungnahme zu diesem sich vollziehenden Akte Kenntnis zu bekommen. Dieses ihr Verlangen wird treffend durch den Ausdruck *"and looking in thine eyes"* abgebildet, da sie hier das zu ergründen sucht, was die intensivste sprachliche Prägung doch nicht adäquat zum Ausdruck bringen kann. Nur der Blick des Dichters kann ihr seine seelische Verfassung und somit ihr eigenes endgültiges Schicksal verkünden, kann ihr sagen, ob er imstande ist, dieses ihr Bekenntnis zu vernehmen.

Es ist nun erklärlich, dass in diesen Augenblicken das Gemüt der Dichterin stark bewegt wird. Daher drängt sich ihrem Blick ein ganz scharfumrissenes Bild auf, für dessen grosse Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit neben anderen Merkmalen auch die hier angewandte Pluralform als Beweis dienen kann. Wie der Engländer im allgemeinen die einzelnen konkreten Gegenstände sieht und infolgedessen sich in seiner Muttersprache vielfach dieser Pluralform bedient, so sieht auch die Dichterin in diesem Falle jedes einzelne Merkmal der Gesamterscheinung.

Die Anschaulichkeit des Stils unserer Dichterin fällt noch mehr auf, wenn man das angeführte Bild mit dem entsprechenden der beiden Uebersetzungen von R. M. Rilke und H. Böhm vergleicht. Sowohl Rilke wie sogar Böhm, der doch dem Originaltext in seiner Uebertragung so nahe wie möglich zu kommen sucht, gibt den Plural von *"eyes"* nicht wieder. Anstatt dessen wird von beiden der Singular eingeführt:

(Rilke Z. 3): "und, dir ins Auge schauend, hin vor dich
stürz ich die Asche aus dem Aschekrug"
(Böhm Z. 3): "Und in dein Auge blickend, schütt ich dir
zu Füssen aus die Asche".

Es liessen sich hier viele Abweichungen vom Original feststellen: so gibt z. B. Rilke das pluralische Konkretum *"at thy feet"* durch das abstraktere *"hin vor dich"* wieder. Oder er führt die für seinen Stil so typische Erscheinung, die annominatio, ein: *"stürz ich die Asche aus dem Aschekrug"*. Im Originaltext ist dagegen eine entsprechende stilistische Erscheinung an dieser Stelle nicht vorhanden. Doch sei vor allem an Hand des Plurals auf den Unterschied des englischen und deutschen Textes hingewiesen. Da die in der Sprache der Portugiesischen Sonette angewandten Mittel denjenigen der englischen Nationalsprache schon ziemlich nahe kommen, so wird hier im Gegensatz zur Sprache der vorangegangenen Werke eine grössere Anschaulichkeit entfaltet, während in den deutschen Uebertragungen dagegen, und hier hauptsächlich bei Rilke, der ausgeprägte anschauliche Charakter durch die Bevorzugung des Singulars zum guten Teil aufgehoben wird. Ebenso steht es hier mit dem Gebrauch von *"laurels"* (Z. 11). Hier liegt, um mit Deutschbein zu sprechen, eine ausgesprochene Summationsvorstellung vor. Im englischen Text werden die einzelnen Teile des Kranzes gegenüber dem ganzen erfasst, während in den deutschen Uebersetzungen eine ausgesprochene Neigung zu Kollektivbildungen sich zeigt:

(Rilke Z. 11f.): "dieses Lorbeerlaub . . .
auf deinem Haupt, Geliebter . . ."
(Böhm Z. 11f.): ". . . Der Lorbeer dort
Auf deinem Haupt . . ."

Neben diesem besprochenen Plural kommt in diesem Sonett auch der sogenannte intensive Plural vor (Z. 13):

"That none of all the fires . . ."

Hier wird auf die ganze Fülle der Vorstellung "Feuer" hingewiesen. Man empfindet, wie stark das Gefühl erregt ist, daher schafft es sich in solchen Fällen meistens Ausdrucksformen, die die Totalität einer Vorstellung in sich fassen.

Es sei wieder auf die deutschen Uebersetzungen hingewiesen: wohl wird sowohl von Rilke als auch von Böhm die Wucht,

die in diesem Ausdruck enthalten ist, empfunden. Doch wird die Pluralform nicht wiedergegeben, da ein analoger Plural im Deutschen nicht vorhanden ist. Diese Form wird von Rilke durch den bildlichen Ausdruck: "wo es Feuer regnet" (Z. 12) ersetzt. Böhm führt dafür das Wort "Glut" ein.

Der Gebrauch des intensiven Plurals aber macht uns gleich auf das zweite wichtige Merkmal des Stils der Barrett aufmerksam: die Intensität. Wie die Anschaulichkeit, so ist sie selbstverständlich durch das starke Gefühl bedingt. Der Gebrauch des intensiven Plurals hat schon gezeigt, dass sie vor allem da auftritt, wo die seelischen Erregungen sich steigern. Als guter Beweis hierfür dient neben den genannten Merkmalen auch der doppelte Imperativ *"behold and see"* (Z. 4). Auch dieses kann als eine durchaus intensive Prägung angesehen werden. Der Dichter wird dadurch aufgefordert, die ganze Situation genau zu betrachten. Er soll zunächst wahrnehmen, mit seinem Gesichtssinn flüchtig erfassen, dann aber soll er lange dabei verweilen, bis er mit seiner Erkenntnisskraft restlos alles erschaut hat. Daher die Befehlsform *"and see"*, die als Steigerung von *"behold"* aufgefasst werden kann. Im Son. 4 ist bereits ein solcher Imperativ vorhanden: hier soll der Dichter das zerbrochene Fenster einer Dachkammer betrachten. Demgemäss heisst es *"look up"* = zunächst überhaupt die Augen nach oben richten, dann aber alles völlig begreifen, daher die zweite Aufforderung *"and see"*. Es kommt hier in der Darstellungsweise bereits eine gewisse Prägnanz und Exaktheit zum Ausdruck. Diese Erscheinung, wie überhaupt grössere Vollendung der Form treten in der Kunst der Barrett nur da zutage, wo grosses subjektives Erleben zu Grunde liegt. Erst dadurch können alle Seelenkräfte in Bewegung geraten, und der Augenblick höchsten schöpferischen Vermögens ist erreicht. Im Son. 5 vollzieht sich dieser Prozess in beständiger Klimax. Wir haben es hier mit einer andauernden Steigerung des Erlebens zu tun. Dies zeigt sich sofort im Stil, indem sich an die angeführte Ausdrucksmultiplikation *"behold and see"* die intensivsten Ausdrucksmittel anschliessen (Z. 5):

"What a great heap of grief lay hid in me",

"heap of grief" würde an sich die Fülle des Kummers zur Genüge bezeichnen, doch scheint es noch nicht alles zu besagen, und so wird es durch das vorangestellte Beiwort *"great"* gesteigert. Dieses Adjektiv tritt hier nicht auf, um diesen Haufen anderen gegenüberzustellen, sondern es wird hinzugefügt, um die in dem Substantiv *"heap"* bereits enthaltenen Merkmale der Fülle noch stärker hervorzuheben. Da es sich in diesem Sonett andauernd um starke Betonung handelt, so versteht es sich,

dass die meisten hier vorhandenen Beiwörter keine definierenden sind, sondern meistens ornamentativen, impressiven Charakter haben (Z. 6f.):

> "And how the red wild sparkles dimly burn
> Through the ashen greyness".

E. Barrett hat hier wieder ein ganz deutliches Bild vor sich. Und zwar wird ihr Blick zunächst von dem auffallendsten Merkmal der *"sparkles"*, nämlich von ihrer roten Farbe getroffen. Daher geht auch das Beiwort *"red"* dem *"wild"* voran. Durch diese Stellung aber bekommt das erste Beiwort eine viel grössere Selbständigkeit. Würde die Eigenschaft *"red"*, die doch als solche schon in *"sparkles"* enthalten ist, diesem Substantiv unmittelbar vorangehen, so würde der Effekt nicht gross genug sein. Durch die oben angedeutete Stellung aber wird dieses individuelle Merkmal ganz besonders stark betont. Man wird gleich auf die Glut aufmerksam gemacht. Anders steht es mit dem zweiten Beiwort *"wild"*. Dieses ist nicht eine bereits in der Substanz enthaltene, sondern vom Künstler hier hineinprojizierte Eigenschaft. Sie gehört also nicht unmittelbar zum Begriff *"sparkles"*. Weil aber das genannte Beiwort sich an dieses Substantiv anlehnt, entsteht die Vorstellung einer ganz engen Zusammengehörigkeit von Substanz und Attribut. Die *"sparkles"* haben nun einmal den Charakter *"wild"*, sie sind ohne diese Eigenschaft nicht denkbar. Zu beachten ist noch die gegenseitige Beeinflussung der beiden Beiwörter. Wenn sie auch beide unverbunden als zwei selbständige Vorstellungen auftauchen, so wird doch die eine Vorstellung durch die andere stärker hervorgehoben. Wir sehen also, dass die schöpferische Kraft nicht nur eine Ausdrucksfülle hervorzurufen imstande ist, sondern auch eine Ausdrucksform restlos zu erschöpfen, bis der grösste Effekt erzielt wird. So geht hier Ueberbietung und Erschöpfung Hand in Hand.

Es ist nicht merkwürdig, dass E. Barrett hier, wie immer, bestrebt ist, alles von einem und demselben Gegenstand zu sagen. Denn gerade hier will sie den zwischen Innenleben und äusseren Begebenheiten bestehenden Gegensatz in seiner ganzen Tiefe schildern. Um dies zu verstehen, wollen wir auf den hier enthaltenen Gedanken wieder näher eingehen: in diesem einen Bilde wird der Grundzug des Wesens der Barrett enthüllt: die ungestüme Art, das glühende Innenleben, das treffend durch *"red wild sparkles"* gekennzeichnet wird. Diese Kraft aber wird durch unsagbare Leiden *("ashen greyness")* stark beeinträchtigt. Um diesen Kontrast in seiner ganzen Prägnanz darzustellen, werden selbstverständlich die intensivsten Stilmittel herangezogen. Die Farbe der Funken wird durch Stellung des

Beiworts *"red"* betont. Dem Empfinden der Dichterin aber nach steht diese ungestüme individuelle Seelenkraft stark unter dem Einfluss der äusseren Ereignisse. Daher scheint in der Darstellung der Leiden eine Klimax aufzutreten. Die starke Betonung der grauen Farbe, wodurch diese Leiden abgebildet werden, zeigt sich im formalen durch die Substantivierung eines ursprünglichen Adjektivs: *"grey"* zu *"greyness"*. Es ist offensichtlich, dass auch hier ein Bild sich einstellt, das sich nur an den Gesichtssinn richtet. Denn nicht der Stoff *"ashes"*, sondern seine graue Farbe, die die Glut der Funken trübt, drängt sich in diesem Augenblick dem schauenden Auge der Dichterin auf. Daher wird das ursprüngliche Substantiv in ein impressives Adjektiv verwandelt, dagegen dasjenige Merkmal, das in den Vordergrund tritt, zu einem Substantiv erhoben. In dieser Substantivform *"greyness"* kündet sich die grosse Intensität der grauen Farbe an. Der Grad der Intensität wird aber noch durch die vorangehende Präposition *"through"* erhöht. Gerade sie weist auf die Massigkeit der grauen Farbe hin, die dadurch konkretisiert wird. Gesteigert wird wiederum diese Intensivierung durch den vorangestellten deskriptiven Artikel *"the"*. Man empfindet geradezu, dass die Dichterin den ganzen Akzent auf *"greyness"* zu legen sucht. Alle Mittel werden herangezogen, um diesen *"greyness"*, worin sich die Leiden der Dichterin symbolisieren, stark hervortreten zu lassen. Denn es liegt der Dichterin sehr am Herzen, Robert Browning alle Leiden zu bekennen. Wir sehen, dass die innere Fülle ganz und gar in das Wort einzugehen bestrebt ist.

Dieses Merkmal des Stils offenbart sich noch klarer, wenn man auch hier den englischen mit dem deutschen Text von Rilke vergleicht. Der ausgesprochen männliche Stil der Barrett erhält den Charakter eines weiblichen Stils in der Uebertragung von Rilke. Dieser Dichter ist bestrebt, seiner romantischen Art entsprechend, die Kraft von Ausdrücken möglichst zu mildern, die Formen nicht voneinander abzugrenzen, sondern sie alle ineinander übergehen zu lassen. Wir wollen dies an Hand des angeführten Bildes zeigen (Z. 5ff.):

> "Das da war Schmerz in mir: der Haufen: schau,
> wie düster drin die Funken glühn, vom Grau
> verhalten".

Die Beiwörter *"red, wild"*, die doch auf eine wesentliche dauernde Eigenschaft hinweisen, sind im deutschen Text weggelassen. Dadurch aber ist der wesentlichste Zug dieses Bildes verwischt, und der oben angedeutete Kontrast verliert beinahe seine ganze Schärfe. Dagegen lässt Rilke das Adverb *"dimly"* ("düster") stehen. Aber dies beweist gerade, dass hier eine unbedingte

Neigung zur Abstraktion vorhanden ist. Ebenso setzt Rilke für das englische Adjektiv abstraktum die entsprechende deutsche Form "grau" ein. Denn solche Prägungen, in denen sich das Essentielle eines Begriffs kundgibt, sind im Stile Rilkes mit Vorliebe angewandt. Allerdings besteht noch ein Unterschied zwischen der englischen Prägung *"greyness"* und der deutschen *"grau"*. Der englische Ausdruck weist gleichzeitig, wie oben schon ausgeführt, auf die Fülle des genannten Begriffs hin, während der deutsche Ausdruck das "So-Sein" der Farbe, also etwa das Grau-Sein bedeuten kann. Rilke empfindet, dass hier die Fülle gemeint ist, und wendet auch hier die für seine Uebertragung bedeutende analytische Methode an, indem er *"greyness"* in *"grau"* und *"verhalten"* zerlegt. Der letztere Ausdruck ist aber im ersteren implicite eingeschlossen. Durch die Zerlegung wird der Gesamtausdruck nur expliziert.

Neben diesem Adjektiv abstraktum begegnet uns noch in Z. 8 die substantivierte Form von *"dark"* zu *"darkness"*. Wiederum zeigt diese sprachliche Prägung, in der der Inbegriff des Schwarzseins, die Schwärze bis zur höchsten Sättigung enthalten ist, die Art der Dichterin an, immer die intensivsten Formen heranzuziehen. E. Barrett meint hier, es wäre gut, wenn der Dichter die roten Funken (das noch vorhandene Leben) völlig auslösche (Z. 7 ff.):

> "If thy foot in scorn
> Could tread them out to darkness utterly,
> It might be well, perhaps".

und dass hier wieder eine völlige Vernichtung stattfinden soll, beweist auch das Adverb *"utterly"*. Auch hier bekommt dieses Wort durch seine besondere Stellung eine ziemlich starke Hervorhebung. Uebrigens werden solche Prägungen, wie *"utterly"*, die sich auf die Totalität beziehen, in der Sprache der Barrett gern angewandt. Wird aber hier durch dieses Adverb die äusserste Vernichtung betont, so scheint bereits in der Stellung der sich anschliessenden Worte *"it might be well, perhaps"* eine Zögerung enthalten zu sein. Die Worte werden gleichsam herausgepresst. Das retardierende Moment kommt durch die Isolierung des Wortes *"perhaps"* stark zum Ausdruck. Diese Worte verraten, dass in der Seele der Dichterin sich ein leiser Kampf zu regen beginnt. Es scheint, als ob in diesen Augenblicken ein Reflektieren über die bereits ausgesprochenen Worte und ein Hinausblicken in die Zukunft stattfindet. Da ihr Stil, wie gesagt, ein werdender ist, so passt sich jeder Ausdruck gleich den augenblicklichen Stimmungen an. Daher scheinen die zuletzt zitierten Worte sich ruckartig herauszudrängen. Nach diesem Zögern aber wird dem Erlebnis wieder freie Bahn gelassen, bis es nach *"grey dust"* einen gewissen Höhepunkt er-

reicht. Hier taucht der ganze Kummer ihres Daseins stark in ihrem Bewusstsein auf. Die seelische Erregung wird so gross, dass sie keinen Ausdruck zu finden vermag. Die Darstellung muss daher unterbrochen werden. Nach *"grey dust"* tritt eine gewisse Pause ein, die in der Schrift durch die Punktreihe angedeutet ist. Doch scheint dieser Interwall von den stärksten Gefühlswellen durchzogen zu sein, denn der innere Konflikt, die innere Zwiespältigkeit steigert sich über alle Massen. Die Dichterin wendet ihren Blick bald der trüben Vergangenheit, bald der frohlockenden Zukunft zu. Sie appelliert an den Rest ihrer Kraft. Dann erst vermag sie ihr starkes Erleben wieder zu gestalten. Und hier entstehen wieder, dem intensivsten Grad des Erlebens entsprechend, die intensivsten Ausdrucksformen. Neben dem bereits Angeführten sei hier vor allem auf das Hendiadyoin *"scorch and shred"* (Z. 13) hingewiesen. Schon im Klange dieser Worte, die mit den scharfen Zischlauten: *sh, sc* beginnen, spricht sich bereits eine ungeheure Wucht aus. Gerade diese sprachliche Prägung beleuchtet blitzartig die Art und Weise der Barrett, ihr *"soul's fool meaning"* in die Worte hineinzugiessen. Oben haben die Formen *"greyness, darkness"* zwar die Fülle des Erlebens verkündet, doch wurde diese Verkündigung durch die verschiedenen Verhaltungen gemässigt. Hier dagegen wird die Fülle wie durch einen hochgespannten Druck hinausgeschleudert, oben handelt es sich um eine Zusammenballung in eine geschlossene Form, hier dagegen wird dieser Fülle freie und offene Bahn gewährt. Die Form ist hier im Gegensatz zu oben offen. Das innere Ergriffensein drängt hier mit unheimlicher Kraft auf das Schlusswort *"go"* hin. Denn der Höhepunkt ihres Konfliktes ist erreicht. Die Dichterin hat bereits ihr Schicksal entschieden. Sie ruft daher R. Browning entschlossen die Worte zu (Z. 14):

"Stand farther off then! go".

Man fühlt, wie die ganze Kraft nach aussen drängt. Sie beginnt sich in die Worte *"stand farther off then"* hineinzugiessen und ballt sich dann restlos in das kleine Wörtchen *"go"* zusammen. In *"stand farther off then"* ist noch eine kleine Zögerung enthalten: der Dichter soll sich vielleicht nur räumlich entfernen. Das Wörtchen *"then"* deutet auf diese Zögerung hin. Zwischen *"then"* und *"go"* liegen wieder unzählige Gefühlswellen. Man empfindet wohl, dass, nachdem sie das Wort *"then"* ausspricht, noch viele Konflikte in der Seele der Dichterin sich abspielen. Doch gebietet ihr das strenge Gewissen zu entsagen. Doch ehe dies geschieht, muss sie die höchste Kraft anwenden, um jedes Gefühl des Mitleids für sich zu verscheuchen, jeden Anspruch auf das Dasein zurückzuweisen. So macht sich in diesem

Zeitatom ein Hin- und Herpendeln bemerkbar. Immer stürmischer wird der Kampf, immer stärker schwillt das Erleben an, bis schliesslich das entscheidende Wort *"go"* hervorbricht. So ist auch hier der zwischen *"then"* und *"go"* bestehende leere Raum mit mehr seelischen Erregungen, subjektiven Empfindungen ausgefüllt, als der intensivste sprachliche Ausdruck jemals zu fassen imstande wäre. Nach dem harten Kampf kann sie nur noch das *"go"* aussprechen, dann stockt der Atem, sie kann nicht weiter, denn sie hat alle ihre Kräfte verbraucht. Gerade die Isolierung dieser Imperativform zeigt auf die grosse Entschiedenheit des hier angeschlagenen Tones. Auch am Anfang des Son. 6 glaubt man im ersten Augenblick einen solchen Ton zu hören: *"Go from me. Yet I feel . . ."* Doch während im Son. 5 in der isolierten Form beinahe eine Härte und Strenge des gefassten Entschlusses sich zeigt, glaubt man bei der Wiederholung dieser Worte im Son. 6 einen Seufzer zu hören. Hier setzt auch gleich die Dialektik ein. Die erste Antithese expliziert das, was in den Worten des Son. 5 Z. 9 und in dem Wörtchen *"then"* (Z. 14) implicite enthalten ist.

Wir sehen also, dass in diesem Sonett das Erleben sich allmählich zu steigern beginnt, dann bahnt es sich durch alle Ausdrucksformen hindurch einen Weg und ballt sich restlos in dieses eine Wort *"go"* zusammen. Wenn auch hier und da Verhaltungen auftauchen, so empfindet man doch allgemein, dass hier eine innere Bewegung da ist, die auf das genannte Schlusswort hindrängt.

Durch die Isoliertheit, vor allem aber durch die Einsilbigkeit dieser dynamischen Imperativform kommt ein Maximum an Ausdruckskraft zustande. Das Wort gibt den Eindruck eines überaus expressiven Stils ab, von dem, was dieses letztgenannte Merkmal anbelangt, der an und für sich schon expressive englische Nationalstil noch übertroffen wird. Mit dem einsilbigen Imperativ erreicht die Dichterin das, was man im allgemeinen im englischen Nationalstil zu erreichen bestrebt ist: nämlich grosse Ausdruckskraft. Daher besteht auch hier die Tendenz zur Bildung und Anwendung solcher Worte. In den Vorlesungen über englische Stilistik (Sommer-Semester 1931) wird diese in der englischen Sprache vorhandene Tendenz von Deutschbein besonders hervorgehoben: "Das gute Englisch drückt Kraft und Stärke aus durch kurze, einsilbige Wörter, meist germanischen Ursprungs. Diese Einsilbigkeit des Neuenglischen entspricht dem expressiven Charakter dieser Sprache und verstärkt sogar diesen expressiven Charakter der Sprache". Deutschbein weist dabei, was die Einsilbigkeit betrifft, auf Fowler's Worte hin: *"The short words are not only handier to you but more*

powerful in effect". Somit sehen wir, dass viele Merkmale der Sprache dieser Sonette durchaus den Merkmalen des englischen Nationalstiles entsprechen. Und was sogar die Anwendung dieser ausgesprochen expressiven Stilmittel betrifft, so geht die Dichterin noch einen Schritt weiter und überbietet darin vielfach den Gebrauch ihrer Muttersprache.

Zum Schluss sei noch betont, dass in Rilkes Uebertragung auch an dieser Stelle eine Schwächung des von uns gekennzeichneten Affektes vorliegt (Rilke Z. 14):

". . . tritt zurück. Nein: geh".

Durch diesen hier angewandten polysyndetischen Ausdruck wird der Grad der Ausdruckskraft des englischen Textes wesentlich herabgesetzt.

Interpretation des Sonetts 21.

Wenn auch diesem ganzen Zyklus der Sonette jenes bedeutende psychologische Erleben zu Grunde liegt, das, nachdem es in die künstlerische Sphäre eingebettet wurde, überhaupt die Entstehung dieser kleinen Kunstwerke bedingte, so prägen sich doch in der Gestalt einiger Glieder dieser Kette verschiedenartige, oft voneinander abweichende stilistische Merkmale aus, so dass mehr oder minder grosse Differenzen zwischen einigen Sonetten oder Sonettgruppen sich geltend machen. Wie schon berichtet wurde, kommt es dabei hauptsächlich auf den Augenblick des grossen Erlebens an, der kraft des künstlerischen Vermögens selbst zu einem Kunstwerk wird. Mannigfaltig aber sind die Töne der hier erklingenden Musik, und mannigfaltig sind daher die Kunstmittel, die diese Töne abbilden. Und wenn auch in der Sprache der sämtlichen Sonette ein Grundton durchklingt, wenn also der Stil eines jeden kleinen Kunstwerkes allgemein durch das Merkmal: expressiv, intensiv bezeichnet werden kann, so weist zwar immer in diesem Sinne die Gestalt des einen bald mehr diese, die Gestalt des anderen bald mehr jene Sprachelemente auf. Wie gesagt, schafft sich doch jede leise Schattierung des künstlerischen Erlebens neue sprachliche Erscheinungen, die sich eben an die künstlerische Konzeption anschmiegen.

Diese Vorbemerkung wollen wir uns an Hand der Analyse des Sonetts 21 veranschaulichen. Das theoretisch Dargelegte wird uns umso klarer werden, wenn wir die Gestalt dieses Sonetts von der des bereits behandelten Sonetts 5 abgrenzen. Zugleich kann uns diese Abgrenzung von Bedeutung für die Kenntnis der hier zu Grunde liegenden seelischen Entwicklung werden.

Wie im Sonett 5, so wird auch hier, nur in diametralem Sinne ein Höhepunkt der seelischen Erregung dargestellt. Und da die Augenblicke höchsten subjektiven Erlebens sich stets in der Gestalt dieser kleinen Kunstwerke bemerkbar machen, da also dann die Eigenart der Sprache unserer Dichterin am deutlichsten hervortritt, so werden auch uns in diesem Sonett viele sprachliche Eigentümlichkeiten, viele typische Merkmale des Individualstiles der Barrett entgegentreten.

Ehe wir zur Analyse gelangen, sei zunächst kurz auf den Unterschied des in beiden Sonetten dargestellten Motives hingewiesen.

Im Sonett 5 handelt es sich um den Seelenkonflikt, das Kunstwerk schliesst mit der schroffen Ablehnung der Liebe; hier dagegen wird das angeredete "Du" angefleht, die Liebe wiederholt durch das Wort zu bezeugen. Dort stehen sich polare Mächte scharf gegenüber, alle Seelenkräfte der Dichterin sind daher in Aufruhr; hier ist dagegen der ganze Raum ihres Bewusstseins nur von der einen Macht, der Liebe, ausgefüllt. Kurz, im Sonett 21 ist all die Zerrissenheit und Zwiespältigkeit, wodurch die ersten Sonette gekennzeichnet werden, nicht mehr in diesem Masse vorhanden.

Wichtiger aber ist auf die Differenz einzugehen, die die Gestalt der beiden Sonette aufweist. Im Sonett 5 wird der Konflikt mit Hilfe der Metapher abgebildet. Die ganze seelische Erregung, die ungestüme innere Bewegung verdichtet sich im Bilde, so dass das ganze Kunstwerk von Metaphern und anderen ornamentativen Sprachmitteln überladen ist und beinahe der barocken Stilart zu entsprechen scheint. Doch muss hier noch einmal betont werden, dass wir dort wohl mit keiner bewussten Bildschöpfung zu rechnen haben. Es liegt keine beabsichtigte Schmucküberladung vor, sondern jede Metapher ist, wie schon bemerkt wurde, durch "Beseelung" entstanden. Herrscht also dort das figürliche Element der Sprache der Barrett vor, so wird hier der seelische Vorgang, um mit Pongs zu sprechen, mit Hilfe der konstruktiven Sprachformen unserer Dichterin dargestellt. Die stark ausgeprägte Metaphorik, wie sie in den ersten Sonetten und in höchstem Masse im Sonett 5 vertreten ist, tritt im Sonett 21 zu Gunsten anderer Sprachelemente zurück.

Solange innere Harmonie vorhanden ist, scheinen bei einigem Anwachsen des künstlerischen Erlebens diese genannten Sprachmittel neben der hier und da auftauchenden Metapher noch zu genügen. Setzt aber das Tragische ein, beginnt die Dichterin unter einer zermalmenden Zwiespältigkeit zu leiden (und dieses macht sich ja gerade im Sonett 5 in hohem Masse geltend), so reichen bei der Barrett diese konstruktiven Sprach-

formen nicht mehr aus, und gerade dann ist die Dichterin mehr als sonst imstande, zu dem höchsten poetischen Ausdruck zu greifen. Eine Erscheinung, die in einem gewissen Gegensatz zu der Bildschöpfung anderer Dichter steht und nur aus dieser Zerrissenheit gedeutet und motoviert werden kann.

So taucht auch im Sonett 21 in dem Augenblick ein Bild auf, wo sich das Zweifeln an der Aufrichtigkeit der Liebe in gesteigerter Weise kundgibt (Z. 7 f.):

"Beloved, I, amid the darkness greeted
By a doubtful spirit-voice".

Aus diesem Bilde ist ersichtlich, dass die innere Harmonie an dieser Stelle sich stärker in ihre Gegensätze auflöst. Was sonst die Bildlichkeit dieses Sonetts betrifft, so haben wir hier indirekte Vergleiche, die in der Form der rhetorischen Frage gegeben sind (Z. 9 ff.):

". . . Who can fear
Too many stars, though each in heaven shall roll –
Too many flowers, though each shall crown the year?"

Ueber die Eigenart dieser Bildlichkeit sei folgendes gesagt: Es werden hier Gegenstände aus der Bildsphäre herangezogen, die sich aber nicht auf direkte, sondern im ganzen Sonett angeführte Gegenstände der Sachsphäre beziehen. Und zwar besteht nur ein logischer Zusammenhang zwischen Bild- und Sachsphäre, doch kommt dieser Zusammenhang in der Sprache nicht zum Ausdruck. Die beiden Merkmale, die den Vergleich ausmachen, tauchen hier nicht nebeneinander auf, werden nicht durch ein vergleichendes "wie" verbunden, fallen aber auch nicht zusammen, wie es etwa bei der Metapher der Fall ist. Die Bezogenheit wird hier verschwiegen, und nur der Phantasie des angeredeten "Du" bleibt es überlassen, das tertium comparationis herzustellen, die Aneinanderrückung von Vergleichs- und Sachgegenstand zu vollziehen. Der sich hier abspielende Prozess scheint so vorsich zu gehen: zunächst hat die Dichterin nur den Gegenstand der Sachsphäre im Auge, dann aber taucht im Zusammenhang damit eine Impression der Gegenstände der Bildsphäre auf. Und da es für die Barrett bezeichnend ist, jede neue Impression sofort zu benennen oder zu gestalten, so wird diese, sei es durch das sprachliche Bild, sei es durch andere Sprachmittel fassbar gemacht. Diese beiden Vorgänge aber sind vor ihrer Versprachlichung im Bewusstsein der Dichterin nebeneinander vorhanden und werden dementsprechend in der Darstellung lose aneinander gereiht.

Was den Inhalt des indirekten Vergleiches ausmacht, so wird hier nicht das Wesen der Liebesbezeugungen mit dem der Naturgebilde verglichen. Hier soll nur Fülle, Individualwert und Funktion miteinander in Beziehung gebracht werden. Wie die

Sterne trotz ihrer unfassbaren Fülle doch noch Platz genug für ihre Bewegung am Himmelsgewölbe haben, so kann trotz der Wiederholung der gleichen Liebesklänge ein jeder Klang seine Assonanz in der grossen Seele des redenden "Ichs" finden. Demnach liegt der Akzent durchaus nicht auf dem Vergleichsgegenstand. Die herangeholten Bilder zielen auf die Angabe des Individualwertes innerhalb der Gesamtheit. Doch bleibt dieser Wert unausgesprochen, wird nur andeutungsweise verkündet und nicht weiter ausgeführt.

Wir sehen also, dass die Bildlichkeit im Sonett 5 und Sonett 21 einen grundverschiedenen Charakter hat. Alle in der Interpretation des Sonetts 5 angeführten Merkmale der Bildlichkeit treffen hier nicht zu. Auch wenn hier in einem Falle ein direktes Zusammenfallen von Sach- und Bildsphäre stattfindet, so ist doch die straffe Kontur auch hier nicht vorhanden. Der Grund für die Abnahme der Metaphorik ist bereits oben motiviert worden: sie tritt zurück, weil wir es hier weniger mit einer allzu grossen Zwiespältigkeit zu tun haben, sondern hier wird nur ein Moment des reinen Grunderlebens, der Liebe ohne viele Nebenerscheinungen versprachlicht.

Einen gemeinsamen Zug weisen jedoch die beiden Sonette auf, nämlich die Dynamik, die unter anderen Merkmalen als Hauptcharakteristikum des Sonetts 21 angesehen werden kann. Aber dieses Merkmal, wenn auch in anderer Form übermittelt, kommt, wie gesagt, auch dem Sonett 5 in hohem Masse zu. Es ist bezeichnend, dass dort viele Verben mit Richtungsadverbien gemeinsam auftreten: *"lift up, blow up, overturn, tread out"* etc. Diese kleinen Wörtchen geben wohl die Richtung der Bewegung im Raume an, sie bestimmen aber gleichzeitig auch die Art, den Grad, die Intensität der ausgeübten Tätigkeit. Diese angeführten Verben weisen an und für sich schon auf Bewegung hin, jedoch wird das aktivierende Moment durch die angegebenen Richtungsfaktoren noch gesteigert. Indem aber die genannten Faktoren den Zielpunkt der Bewegung angeben, so kommt dadurch ausserdem eine viel grössere Exaktheit in der Ausdrucksweise zustande. Im Sonett 21 weist sofort die einleitende Imperativform *"Say"* auf den dynamischen Charakter des Kunstwerks hin. Sie deutet von Anfang an auf eine dahinter stehende Seelenbewegung. Die überströmende Fülle des Erlebens beginnt mit Hilfe der ersten Ausdrucksform sich zu entladen, giesst sich in das ganze Sprachmaterial hinein, fliesst dann ohne jede Dämmung oder Verhaltung durch alle sich einstellenden, durch sie bedingten expressiven Ausdrucksmittel, bis sie sich völlig erschöpft und nach Erreichen eines gewissen Höhepunkies abbricht. Die letzten Zeilen des Sonetts bringen daher die sog.

poetische Abdämpfung zum Ausdruck. Auf das ausgeprägte dynamische Moment weisen auch hier ausgesprochene Verba der Bewegung: *"come, roll"* hin. Es handelt sich hier durchaus um Aktion, worauf auch die transitiven Verben wie *"crown, toll"* hindeuten. Da es sich hier um eine unmittelbare Versprachlichung der seelischen Bewegung handelt, so erklärt es sich ohne weiteres, dass solche Ausdrucksmittel, sei es instinktiv sich einstellen, oder bewusst herangezogen werden. Zu diesen Ausdrucksmitteln, die ein stark ausgeprägtes aktionales Moment in sich schliessen, gehört auch das in Zeile 2 auftretende nachgestellte Particípium praeteriti:

". . . Though the word repeated
Should seem, a cuckoo-song".

Dieses Partizipium ist also nicht als Resultativum aufzufassen, wodurch etwas Zuständliches zum Ausdruck gebracht wird, sondern es besagt, dass die Aktion, das Wiederholtwerden als solches hier apperzipiert wird. Deutlich tritt das aktionale Moment hervor, indem ja das *"word repeated"* in eine gewisse Beziehung zu dem Gesang des Kuckucks gebracht wird.

In diesem Sonett dringen die Worte in viel stärkerem Masse auf das angeredete "Du" ein, als es in vielen anderen Sonetten der Fall ist. Hier ist die Bewegung viel heftiger, denn die Klänge, die die Bewusstseinsvorgänge übermitteln, werden vom "Du" unmittelbar ohne Hilfe eines anderen Mediums aufgenommen, denn hier braucht nicht zunächst eine grosse Symbolik gedeutet zu werden. Indem die Dichterin an R. Browning die Worte *"Say, speak"* richtet, taucht das Empfinden auf, als ob hier eine Rückbewegung erwartet wird. Die versprachlichte Bewegung plus der erwarteten erteilen eben dem ganzen Sonett diesen Charakter des Fliessens, der dynamischen Spannkraft.

Im Sonett 5 werden die Bewusstseinsvorgänge blossgelegt, und das "Du" soll durch symbolisches Handeln seine Stellungnahme dazu bekunden. Im Sonett 21 soll aber das "Du" sein Verhalten zum "Ich" auch Wort, Sprache werden lassen. Hierin spricht sich schon die grosse Differenz in der Uebermittlung der Bewegung der beiden Kunstwerke aus: im Sonett 5 wird sie in Bilder zusammengepresst, wird von einem festen, eng begrenzten Rahmen umspannt und vollzieht sich demnach innerhalb eines kleinen geschlossenen Raumes. Im Sonett 21 ist dagegen dieser seelischen Bewegung grösserer Spielraum gewährt. Sie fliesst durch das ganze Kunstwerk und wird nur durch den Rahmen des Sonett-Ganzen umspannt und zusammengehalten. Im Sonett 5 rollt ein Gemälde nach dem anderen an unseren Augen vorbei, und in jedem ist Aktion, ist innere Bewegung gestaltet. Vielen Bildern der ersten Sonette ist dieser

typische Zug eigen. Ja, dieses kann als das individuelle Gepräge der Metaphorik von E. Barrett angesehen werden. Durch die eng begrenzte Kontur dieses sprachlichen Bildes entsteht aber eine doppelte Impression: die der Ruhe und die der Bewegung. Bei vielen Bildern dagegen verschmelzen die beiden genannten Merkmale zu einer höheren Einheit, so dass das Bild, das in Augenblicken höchster künstlerischer Inspiration entstanden ist, einen schwebenden, ewig beweglichen Zug annimmt und daher eine bleibende lebende Wirkung auslöst.

Dieses aber ist auch im Sonett 21 der Fall, wo die innere seelische Bewegung sich zwar nicht im Bilde verdichtet, wohl aber unmittelbar sich in Laute, Worte hineinpresst. Die ganze künstlerische Erregung setzt sich in einen Schrei, einen Zuruf *"cry, speak"* um. Auch die Imperative *"Say over again"* (Z. 1) oder *"toll the silver iterance!"* (Z. 12f.) deuten auf eine Tendenz hin, die seelische Erregung in Klänge, in Sprache zu verwandeln.

Somit ergibt sich, dass die genannte Bewegung, die sich doch an jeder Stelle der kleinen Kunstwerke kundgibt, durch verschiedene Kunstmittel ausgedrückt und den Sinnen näher gebracht werden kann: a) durch das Bild, b) durch den blossen Klang, durch das einfache Wort. Damit hängt zusammen, dass im Sonett 5 das visuelle, im Sonett 21 dagegen das auditive Moment stärker in den Vordergrund tritt. Nicht dem Auge, sondern dem Ohr sollen hier die Bewusstseinsvorgänge offenbart werden. Nicht durch ein stummes Bild, durch Andeutung oder Gebärde soll der innere Vorgang verkündet werden, sondern das Gefühl soll und muss hier gesprochene Sprache werden, sich verlautbaren.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass in den Bildern des Son. 5 sich solche Vorgänge der Seele gestalten, die sich in ganz bestimmten Zeitatomen vollziehen, einmalig und nicht mehr wiederholbar sind. In diesem Kunstwerk dagegen wird auf eine unbegrenzte, ewig fortdauernde, unaufhörliche und sich immer wiederholbare Bewegung hingewiesen, indem hier nicht nur innere Erregung abgebildet, sondern Vergleiche aus dem kosmischen Geschehen herangezogen werden: es wird hier auf die Wiederkehr des Frühlings mit seinen Kuckucksrufen, auf die unaufhörliche Bewegung der Gestirne und auf die Tätigkeit der Blumen hingewiesen. Alles lebt hier, ist rege, bewegt sich. Aus diesem Grundcharakter des Son. 21 erklärt sich auch die Verpersönlichung und dadurch Verlebendigung von Begriffen, die als solche hauptsächlich in der englischen Poesie und weniger im englischen Sprachgebrauch anzutreffen ist. Eine solche Personifikation tritt in den Zeilen 5 und 6 auf:

". . . Never . . .
. . . without her cuckoo-strain,
Comes the fresh Spring in all her green completed!"

Der Frühling wird hier mit dem weiblichen Personalpronomen versehen. Diese Jahreszeit wird als eine schaffende, wirkende, alles belebende Macht empfunden. Der Frühling ist aktiv tätig und wird daher mit einem menschlichen, in diesem Falle mit einem weiblichen Wesen identifiziert. In einem gewissen Grade macht sich auch bei dem abstrakten Begriff *"doubt's pain"* (Z. 8) ein Verlebendigungsmoment geltend. Das Zweifeln wird hier so heftig, dass es wie eine aktive Macht empfunden wird, von der die Dichterin bedrängt und gehetzt wird. Daher hier eine Art von Beseelung, die sich im Formalen durch den Sächsischen Genitiv andeutet. Die Anwendung dieses Genitivs für diesen Begriff entspricht nicht dem sonstigen Gebrauch der englischen Sprache und hat hier einen stilistischen Wert[1]). Das Gefühl, von einer aussenstehenden geheimnisvollen Macht überwältigt zu werden, spricht sich übrigens auch schon in der vorangegangenen passiven Konstruktion des Satzes aus:

". . . I, amid the darkness greeted
By a doubtful spirit-voice".

Dadurch wird auf die passive Haltung der Dichterin hingewiesen. Es besagt, dass eine Macht an sie herantritt, gegen die sie wehrlos ist, und von der sie vielleicht gegen den eigenen Willen erschüttert wird. In der Konstruktion des Satzes kommt dieser Seelenzustand zum Ausdruck.

So entspricht, wie gesagt, die Verlebendigung dem Grundton des Sonetts. Die überströmende Fülle des Erlebens überträgt sich auf leblose abstrakte Dinge, so dass auch diese verlebendigt werden.

Es ist in diesem Sonett, wie in den meisten Fällen ersichtlich, wie sehr sich das anschwellende Erleben in der Sprache auszuwirken sucht. Daher schafft es sich ausser der genannten Erscheinung noch andere Spracheigentümlichkeiten, in die es sich restlos zusammenballt, oder wodurch es bis zu einem hohen Grade abgewickelt werden kann. Bezeichnend dafür ist auch die Häufung der Imperative. Diese sprachlichen Prägungen, deren Gebrauch in der englischen Sprache trotz ihres grossen expressiven Charakters doch möglichst eingeschränkt wird, weisen auf den überaus expressiven Stil der Portugiesischen Sonette hin. Die andauernden Zurufe, die aus der Tiefe einer erregten Seele hervorbrechen, scheinen bereits dem "gellenden Schrei" des expressionistischen Stiles nahe zu kommen. Auch die Anwendung von *"dost"* (Z. 2) in bejahenden Aussagesätzen löst

1) vgl. Deutschbein, System p. 288.

eine grosse emphatische Wirkung aus. Es dient zur Bekräftigung der herausgeforderten Aussage.

Zu den einzelnen sprachlichen Prägungen, die auf das intensive Moment dieses Stiles hindeuten, gehören *"all"* (Z. 6) und das wiederholt angewandte *"too many"* (Z. 10 u. 11). Auch hier sucht sich die Totalität einer Vorstellung gänzlich zu versprachlichen. Intensiv ist das Erleben der Dichterin und intensiv ist daher die zugehörige Sprache, die dieses Erleben abbildet. Und zwar verhelfen uns gerade die sprachlichen Erscheinungen, den augenblicklichen Grad dieser Intensität zu erkennen. Nur sie offenbaren die Struktur des künstlerischen Bewusstseins: nämlich dass jede Impression hier eine gewaltige Reaktion herbeizurufen imstande ist, dass ferner hier das Vermögen vorhanden ist, jede Augenblicksstimmung bis ins Restlose zu empfinden. So gewähren uns einige Ausdrucksmittel den Einblick in jene geheimnisvolle Welt, wo Gefühle heterogener Art aufeinander prallen, wo doch aber ein jedes in seiner Einzigartigkeit im Uebermasse intensiv ist. Im Son. 21 tritt diese Erscheinung zutage. Am Anfang des Kunstwerks herrscht das frohe Gefühl vor, doch, wie wir bei der Besprechung der Bildlichkeit schon erwähnt haben, taucht auch das polar Entgegengesetzte auf. Diese beiden Momente aber kommen in der Sprache gleichartig stark zum Ausdruck. Dieses kündet sich in der Substantivierung der Adjektiva *"green"* und *"dark"* zu *"its green"* und *"darkness"* an. Bis Z. 6 dieses Sonetts werden überwiegend "Dur-Töne" angeschlagen. Der Lenz, als Symbol des keimenden Lebens wird in seiner ganzen Wucht geschildert. Dieses wird durch die bereits erwähnte sprachliche Erscheinung dargestellt. Durch die Erhebung eines Adjektivs zu einem entsprechenden Substantivum wird hier wieder betont, wie in der Interpretation des Son. 5 schon hingewiesen wurde, dass die grüne Farbe als das wesentliche Merkmal des Frühlings angesehen wird, dass das Auge der Dichterin nicht von verschiedenen Pflanzen, sondern hauptsächlich von ihrer Farbe getroffen wird. Gesteigert wird der Ausdruck durch das vorangestellte Wörtchen *"all"*. Dadurch wird erzielt, die Totalität der Impression dieser komplexartigen Erscheinung "grün" zum Ausdruck zu bringen. Der Grad dieser Steigerung wird wiederum durch das nachgestellte *"completed"* erhöht, so dass sich der erlebte Sachverhalt in der Sprache restlos erschöpft hat. Auch hier muss die höchste Ausdruckskraft im Spiele sein, damit die Impression in ihrer Gesamtheit sich gestaltet.

Neben dieser frohen taucht aber bald eine trübe Impression auf: es sei hier auf das zitierte Beispiel nochmals hingewiesen:

"Beloved, I, amid the darkness greeted . . ."

Der intensive Ausdruck *"darkness"* besagt, dass der alte Zustand sich wieder geltend macht. So steht die frische grüne Farbe, die zum ersten Male im gesamten Zyklus an dieser Stelle auftaucht, neben der dunklen, die bisher in den Sonetten eine überwiegende Rolle gespielt hat. Diese Aneinanderreihung von heterogenen Momenten ist nur Ausdruck der Zwitterhaltung der Natur von E. Barrett.

Das Son. 5 weist im Verhältnis zum Son. 21 eine straffere Einheit auf: die Bilder folgen dort beinahe in logischer, notwendiger Reihenfolge aufeinander. Alles drängt auf das Schlusswort *"go"* hin, das in der künstlerischen Konzeption sicherlich vorweg genommen ist. Im Son. 21 dagegen lehnen sich vor allem die genannten Impressionen lose aneinander. Es handelt sich hier hauptsächlich um die Sprachwerdung auf- und abwallender Stimmungen.

Dieses unmittelbare Sich-Umsetzen eines Stimmungsmomentes in Sprache zeigt sich auch im Satzbau dieses Kunstwerkes. Das, was dem Empfinden der Dichterin sich zunächst aufdrängt, wird auch als erstes dargestellt. (Es ist leider nicht zu umgehen, wenn wir immer wieder auf dieselben Beispiele eingehen müssen). Z. 4ff.:

> "Remember, never to the hill or plain,
> Valley and wood, without her cuckoo-strain,
> Comes the fresh Spring in all her green completed".

Der Satz weist ein Decrescendo auf: er wird vom Imperativ als starkes expressives Stilmittel eingeleitet, denn das "Du", an das sich diese Befehlsform richtet, steht dem Empfinden der Barrett am allernächsten. Ferner ist es bemerkenswert, dass die Richtungsdative *"to the hill or plain . . ."* dem eigentlichen Subjekt des Satzes *"the fresh Spring"* vorangehen. Es scheint, dass diese Aufzählung gemäss dem Auftauchen der augenblicklichen Wahrnehmungen sich vollzieht. Es handelt sich hier um den bekannten Prozess, nämlich um das sofortige Sich-Umsetzen der aufeinander folgenden Empfindungen in Sprache. Das Subjekt des Satzes mit seinen übrigen adverbialen Bestimmungen steht in der Satzsenke, die überladen schwer ist und demnach wieder ein Crescendo aufweist. Der Satz beginnt mit einer Anschwellung, fällt dann ab und schwillt am Schlusse in heftigem Masse wieder an. Die Unmittelbarkeit in der Sprachwerdung der Impressionen zeigt sich ausserdem noch in der Weglassung der Ordnungsfaktoren, die wir vielfach in den Hilfsverben finden. Diese weisen auf eine logische Folge hin, besagen demnach, dass zu der ursprünglichen Impression nun eine Verstandeskomponente hinzugekommen sei. Ferner kommt die genannte Erscheinung durch das Einschieben von adverbialen Sätzen und

Bestimmungen und durch die Auseinanderzerrung vom Satzsubjekt und seinem zugehörigen Prädikatsverbum zum Ausdruck: eine Erscheinung, die sich viel weniger bewusst, als vielmehr notwendig dem angegebenen Prozesse entsprechend vollzieht. Dieses tritt uns hauptsächlich im nächsten Satz entgegen: *"Beloved, I, amid . . ."* Auch in diesem Satze macht sich ein Decrescendo bemerkbar. Den Satzanfang bildet hier wiederum das, was der Dichterin am nächsten steht. Die folgenden Worte enthalten eine Kausalverbindung. Die Ursache aber, die den Schmerz bewirkt, wird in einen adverbialen Nebensatz gefasst und geht der Wirkung, dem Schrei, als Ausdruck des gesteigerten Schmerzes voran. In dem adverbialen Satze fehlt das Hilfsverbum als Ordnungsfaktor. Diese Verdichtung ist eben der Beweis, dass der Eindruck unmittelbar so, wie er aufgenommen wurde, auch dargestellt wird. — Diese Stelle weist demnach Aehnlichkeit mit der impressionistischen Kunst auf. — Die adverbiale Bestimmung, die dem verbum finitum *"cry"* vorangeht, kann nach den obigen Angaben motiviert werden. Auch hier tritt ein Crescendo auf, denn in der Satzsenke steht der affektreichste Ausdruck: das genannte verbum finitum. Das Crescendo bleibt nun bestehen, denn das Erleben schwillt nun so mächtig an, dass die Darstellung unterbrochen wird. Die seelische Erregung wächst und sucht sich nun in andere Sprachformen zu ergiessen. Daher tritt ja eine Akkumulation ein: zwei rhetorische Fragen, die asyndetisch miteinander verbunden sind, bringen die von uns bereits behandelten indirekten Vergleiche. Es ist denkbar, dass diese Bilder, wodurch ein Begriff auf variable Weise zu veranschaulichen gesucht wird, noch weiter ausgeführt und ausgemalt werden könnten. Die lose Aneinanderreihung der rhetorischen Frage an die vorangegangenen Stilmittel, wie überhaupt das ganze Variieren eines und desselben Motivs mit Hilfe verschiedenartiger, aber doch expressiver Kunstmittel verleiht eben dem Sonett diesen labilen, schwebenden Zug, wie schon im Wesen der rhetorischen Frage das labile Moment neben den anderen als wichtiges Merkmal eingeschlossen ist. Auf dieses Charakteristikum der rhetorischen Frage weist auch Pongs in seiner Interpretation des Gedichtes von Hölderlin: "Hälfte des Lebens"[1]) hin: "Diese Frage, für die die Stilistik nur den leeren Ausdruck der rhetorischen Frage hat, kommt inhaltlich dem Urteil der Unmöglichkeit gleich, doch hat sie seine Starrheit nicht, sie behält das Labile der Frage und ist so Spiegelung eines erschütterten Gemütszustandes im Konstruktiven der Sprache". In unserem Falle besitzt dieses expressive Stil-

1) Pongs, Das Bild in der Dichtung p. 133.

mittel ausser dem angeführten Merkmal noch eine starke deiktische Kraft, die sie mit der einfachen Frage gemein hat. Es wird mit dieser Frage insofern ein grosser Effekt erzielt, weil die Phantasie des Angeredeten stärker auf diese sich hier aussprechende Negation hingelenkt wird. Und obgleich dieses verneinende Element des hier enthaltenen Urteils nicht direkt ausgesprochen wird, so dringt es doch mit grosser Kraft in das Bewusstsein dieses "Du" ein, und man empfindet, als ob dieses "Du" davon überwältigt wird und gebannt und machtlos seine Einsicht zubilligen muss. Diese abgezwungene Bejahung wird allerdings nicht erst ausgesprochen. Man kann nur aus der grossen Sicherheit des angeschlagenen Tones einen Rückschluss ziehen, dass die Wirkung auf das "Du" vom redenden "Ich" bereits antizipiert und dann in die rhetorische Frage hineingeheimnist wurde.

Besagt aber die bisher besprochene Akkumulation, dass hier ein und dasselbe Erlebnismoment mit Hilfe verschiedenartiger Stilelemente variiert und gesteigert wird, so tritt uns in diesem Sonett noch eine andere Häufung entgegen, nämlich die Wiederholung eines und desselben Ausdrucks. Die oben genannte und diese Erscheinung sind charakteristische Merkmale der Gesamtsprache der Barrett. Auch dadurch sucht die Dichterin das Anschwellen ihres Erlebens gänzlich zum Ausdruck zu bringen. Es handelt sich aber hier nicht um ein blosses Permutieren, oder lediglich um die Tendenz des Pathetisch-Sein-Wollens, ohne dabei viel zu empfinden, sondern auch hier zeigt sich innerhalb der Wiederholung eine gewisse Steigerung, und es ist ersichtlich, dass das ganze Erleben lediglich dahin tendiert, vollständig Sprache zu werden. In Z. 1 tritt uns eine solche Wiederholung bereits entgegen:

"Say over again and yet once over again".

Hier findet eine Art von Beschwörung statt. R. Browning soll unermüdlich sein Erleben versprachlichen. Oder (Z. 12):

"Say thou dost love me, love me, love me —".

Die genannte Steigerung zeigt sich hier in dem Auftreten stilistischer Eigentümlichkeiten: nach den ersten Worten *"thou dost love me"* tritt eine Pause ein, die in der Schrift durch das Komma gekennzeichnet wird. Nach dieser Pause ballt sich das Erleben wieder zusammen und kommt dann wiederholt, aber in viel heftigerem Ruck, gleichsam wie eine Beschwörung oder ein Schrei, nach aussen. Dann muss die Dichterin wieder innehalten. Indem aber der wiederholte Ausdruck von zwei Pausen eingerahmt wird, tritt seine Wirkung viel stärker hervor. Bei dem dritten Ansatz kommt ein Crescendo zutage. Dieses macht sich hier durch den plötzlichen Bruch bemerkbar. Es tritt eine

Stockung ein, die Dichterin ist nicht imstande fortzufahren. Das Erleben hat sich scheinbar in beständiger Klimax in die genannten Ausdrucksformen ergossen und scheint sich völlig erschöpft zu haben. Zusammenfassend sei auf diese Merkmale nochmals hingewiesen: beim ersten Ansatz kommt die starke emphatische Wirkung durch das Wörtchen *"dost"* und der genannten Pause zum Ausdruck, bei der Wiederholung wird die Intensität des gesteigerten Erlebens durch die beiden Pausen abgebildet, und endlich wird die dritte Klimax durch den plötzlichen Abbruch gekennzeichnet. Nach diesem Stocken aber scheint immer noch die Dichterin von einem Empfinden bedrängt zu werden, dass bis jetzt die Totalität des Erlebens noch nicht restlos versprachlicht wurde. Ein gewisses Etwas, das sich noch nicht gestaltet hat, sucht sich nun einen Weg durch die letzten Ausdrucksmittel, die das Kunstgebilde noch aufzunehmen imstande ist, zu bahnen und presst sich dann in die einsilbige, harte und dem Geiste der englischen Sprache sicherlich widersprechende Imperativform *"toll"* hinein. Durch den nächstfolgenden imperativischen Satz wird das Erlebnismoment wiederum variiert und gesteigert. Dann aber setzt der Umschwung ein: in den letzten Zeilen des Sonetts scheint eine gewisse Dialektik sich geltend zu machen (Z. 13 f.):

> ". . . Only minding, Dear,
> To love me also in silence, with thy soul".

Während im ganzen Sonett nur von redenden, ja von schreienden Liebesgefühlen die Rede war, bittet die Dichterin nun R. Browning, dass er ihr auch eine andere, in der Seele verborgene geheimnisvolle Liebe beweisen soll, die in kein Wort, keinen Laut einzugehen vermag. Demnach wird hier ein Verlangen ausgesprochen, das scheinbar im schroffen Gegensatz zu dem Thema des Sonettganzen steht. Gemildert wird allerdings dieser harte Bruch durch das Wörtchen *"also"*, das mehr den Eindruck einer Parallelsetzung und weniger den einer scharfen Polarität abgibt. Ein Kontrast bleibt dennoch bestehen, indem Sprechen und Schweigen, Endlichkeit und Unendlichkeit einander gegenüber gestellt werden, wie auch das Thema dieses Sonetts in schroffem Widerspruch zum Thema des Son. 13 steht. Während es sich im Son. 21 um die Sprachwerdung des Unendlichen handelt, also um die Begrenzung des unfassbaren grossen Erlebens durch ein Endliches, nämlich durch das Wort, wird im Son. 13 ausdrücklich und mit aller Entschiedenheit auf diesen Unendlichkeitsgedanken hingewiesen. Die Unmöglichkeit, die Liebe, die *"out of reach"* sich befindet, durch den Logos zum Ausdruck zu bringen, wird dort mit Hilfe zahlreicher kühner Metaphern dargestellt.

Stellt man die beiden Sonette nebeneinander, so wirkt der Kontrast so stark, dass man geneigt sein könnte, jenen alten Vorwurf, der der Barrett seitens vieler Kritiker gemacht wurde, zu wiederholen: den Vorwurf, dass die Barrett sich jeder momentanen Stimmung sofort und bis ins Restlose hingibt. Doch kann die Betrachtung der seelischen Entwicklung, die zwischen den beiden Sonetten liegt, unsere Dichterin rechtfertigen. Es handelt sich weder in dem einen noch in dem anderen Sonett um ein blosses "Ausstreuen des Rohstoffes", um ein Wort von Gundolf anzuwenden. Im Son. 13, dessen Entstehung höchstwahrscheinlich im ersten Stadium dieser eigen- und einzigartigen Liebe zwischen R. Browning und E. Barrett fällt, ist von jener Liebe die Rede, die in der Plötzlichkeit ihrer Erscheinung die Dichterin erschüttert und ihr ganzes Wesen verwandelt hat. Daraus erklärt es sich, dass es der Barrett unmöglich ist, von diesem gleichsam im Chaos sich befindenden grossen Erleben zu sprechen. Im Son. 21 verlangt die Dichterin, dass die Liebe zur Sprache wird, weil hier die Liebe schon eine innere geformte Gestalt gewonnen hat. Sie ist bereits zum Objekt geworden, auf das die Intention der Dichterin sich richten kann. Daher ist sie auch imstande, durch die Sprache dieses Objekt nach aussen zu stellen.

Freilich ist die ganze Kunst der Barrett von solchen dialektischen Erscheinungen durchsetzt. Dieses ist zunächst als Ausdruck ihres krankhaften, zerrissenen Wesens anzusehen. Ferner tritt die Dialektik zum Vorschein, weil bald das Gefühl, bald der Verstand in der Kunst der Barrett überhand nimmt. Im grossen und ganzen kann man wohl behaupten, dass das Gefühl oft vorwaltet, daher kann man in diesem Falle von einer ausgesprochen lyrischen Dichterin sprechen, die sich für andere literarische Kategorien weniger eignet.

Doch ist es bezeichnend, dass in den ausgesprochenen lyrischen Gebilden neben starken Gefühlsausbrüchen auch grosse Reflexionen sich geltend machen. Im Son. 21 sind die beiden Momente vertreten. Schöpfungen des reinen Gefühls und ausgeprägte Denkprozesse tauchen nebeneinander auf. Auf das reflektive Moment des Son. 21 weisen vor allem die Konjunktionen *"as, though"* hin. Ein mehr oder minder logisches Moment prägt sich aber auch in der Kompositionsbildung *"cuckoo-song, cuckoo-strain"* aus. Aus dem ganzen Zusammenhang ist ersichtlich, dass es sich hier in erster Linie um ein Abgrenzen dieses Gesanges vom Gesang anderer Vögel handelt, was durch die Hervorhebung des ersten Gliedes des Kompositums bezweckt wird. Der Gesang wird demnach durch den übergeordneten Begriff definiert. Zwar können nicht alle Komposita

bei der Barrett unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden: schon in diesem Sonett taucht ein Kompositum *"spirit-voice"* auf, das nicht lediglich auf die genannte Abgrenzung hin tendiert, wenn auch dieses Moment dabei eine untergeordnete Rolle spielt. Was der Dichterin hier am Herzen liegt, ist vor allem das Substantielle des ersten Begriffes besonders stark hervorzuheben. Das geisterhafte Moment, diese sie bedrängende Kraft, ist so stark, dass kein anderes grammatisches Wort, wie etwa das Adjektiv ausreichen würde, um dieses adaequat zum Ausdruck zu bringen. Somit aber ist auch hier das Kompositum nur Ausdruck des starken Erlebens und ist nur eins der zahlreichen Kunstmittel, die in ihrem Zusammenwirken den expressiven Stil abgeben.

Es sei an dieser Stelle betont, dass die Dichterin mit Vorliebe in allen ihren Werken Komposita anwendet. Eine sprachliche Erscheinung, die, wie auch die von der Barrett so häufig angewandte Imperativform, nicht als typische Merkmale der englischen Nationalsprache angesehen werden können. Deutschbein weist in seinem "System . . S. 201" auf die Gründe hin, weshalb das Kompositum im Neuenglischen eingeschränkt wird, da das Neuenglisch seiner ganzen Natur nach, wie Deutschbein ausdrücklich betont, dem anschaulichen Denken angehöre, so ziehe es auch hauptsächlich solche Verbindungen heran, die dem anschaulichen Denken angemessen sind, wie etwa die Verbindung Adjektiv + Substantiv, und es werden möglichst solche vermieden, wo es sich mehr um das definierende oder klassifizierende Moment handelt. Bei der Barrett hängt in den meisten Fällen die Häufung der Komposita mit ihrer reflektiven Art zusammen. Wir sehen also, dass neben dem Vorwalten des reinen Gefühles auch der Verstand bei der Schöpfung der Kunstwerke stark im Spiele ist. So ist auch das Son. 21 sowohl von der Ratio wie vom starken Gefühl bedingt.

Die Analyse dieses Son. 21 hat uns nun in der Kenntnis des künstlerischen Schaffens der Barrett einen Schritt weiter geführt. Sie hat uns vor allem gezeigt, wie mannigfaltig die Kunstmittel sind, deren die Barrett sich bedient, dass aber diese Kunstmittel trotz ihrer Mannigfaltigkeit eine gewisse Verwandtschaft, ja eine gewisse Harmonie aufweisen, denn sie werden nicht willkürlich gewählt, sondern sind Schöpfungen einer zentralen Kraft, jener irrationalen, geheimnisvollen Kraft, wodurch sich die künstlerische Existenz von jeder anderen unterscheidet. Eine Kraft, die der Ratio verborgen bleibt, dem Erkenntnisvermögen kaum zugänglich ist, die wir aber nur dunkel ahnen und fühlen und die wir mit Hilfe ihrer Ausstrahlungen, nämlich ihrer Ausdrucksformen, der verschiedenen sprachlichen und stilistischen Erscheinungen zu deuten und zu erfassen suchen.

Interpretation der Uebertragung dieses Sonetts von Rilke.

Wie hier bei der Deutung des künstlerischen Erlebens, so verhelfen uns sprachliche Eigentümlichkeiten eines übertragenen Kunstwerkes, die Einfühlung des Uebersetzers in das Original mehr oder minder zu ergründen. Die genannten Faktoren erschliessen uns die Kenntnis der Stellungnahme eines Uebersetzers zu dem Erleben des Dichters und seinen Ausdrucksformen. Aus den sprachlichen und syntaktischen Erscheinungen ist es vielfach ersichtlich, ob das Erleben des einen in enger Beziehung zum Nacherleben des anderen steht, ob sie beide so aufeinander abgestimmt sind, dass beinahe eine gewisse Identität zustande kommt. Ferner lässt es sich ungefähr bestimmen, ob der Uebersetzer zu Gunsten des wiederzugebenden Werkes mit seiner eigenen für ihn typischen schöpferischen Art sich in den Hintergrund zurückzieht, um "Gehalt und Gestalt" des vorgefundenen Werkes gerecht zu werden, oder ob er im Gegenteil so stark an seine eigene künstlerische Struktur gebunden ist, dass eben seine spezifische Gestaltungsart, sei es bewusst oder unbewusst, in das fremde Kunstwerk hineinprojiziert wird. Diese letztgenannte Erscheinung tritt in der Uebertragung der Portugiesischen Sonette von Rainer Maria Rilke zutage. Die aufgestellten Punkte lassen sich leichter in einem Kunstwerk, wie das Sonett ist, an Hand der sprachlichen Erscheinungen verfolgen, da es sich hier doch in erster Linie um die Versprachlichung eines Motives, um die knappe und zusammengedrängte Prägung und Formulierung eines Gedankens handelt.

In der Uebertragung der Sonette tritt viel weniger die sprachliche Eigentümlichkeit der Barrett auf, als vielmehr die des deutschen Künstlers. Was die Uebertragung des Son. 21 betrifft, so kommen wir im allgemeinen zu den gleichen Ergebnissen, die wir bereits in der Analyse des Son. 5 gewonnen haben. Nur macht sich hier noch eine grössere Differenz zwischen englischem und deutschem Kunstwerk geltend. Es scheint, als ob die Uebertragung eines Gedichtes, das einen ausgesprochenen metaphysischen, symbolischen Charakter aufweist, Rilke mehr geglückt ist, als ein Kunstwerk, in dem andere Ausdrucksmittel überhand nehmen. Das verdeutschte Son. 21 weist eine beinahe völlig verschiedene Gestalt von der des englischen auf. Nur die Stimmung, nicht aber die Wiedergabe der Stimmung ist von Rilke übernommen.

Die erste Differenz prägt sich in der Wahl des Tempus aus, die in den beiden Texten getroffen wird. Die Barrett wendet ausschliesslich die Präsensform an. Bei Rilke wird aber neben dieser auch das Imperfektum eingeführt: darin kündet sich aber

die unmittelbare Sprachwerdung des künstlerischen Erlebens bei der Barrett und die Verlegung dieses Erlebens in die Ferne bei Rilke an. Barrett (B.) (Z. 3):

". . . as thou dost treat it, —"
Rilke (R.): "wie dus empfandest:"

Bei der Barrett scheint der zitierte Ausdruck sich auf die ganze Reihe der Behauptungen R. Brownings zu beziehen, dass das wiederholte Wort dem Lied des Kuckucks gleicht. Der Ausdruck schliesst gleich die Gesamtheit, die Fülle ein. Bei Rilke aber taucht das Empfinden einer Einmaligkeit auf. Zu den zahlreichen Fällen tritt aber bei der Barrett der gegenwärtige Augenblick hinzu. Es scheint, als ob ihre Worte als Gegenrede auf seine soeben ausgesprochene Behauptung folgen. Dadurch aber entsteht eine gewisse Lebendigkeit. Der ganze Vorgang wird in die Gegenwart gerückt. Bei Rilke aber ist diese dramatische Wirkung verblasst. Bei ihm knüpft sich der Ausdruck an einen in der Vergangenheit liegenden Vorgang an.

Wie schon wiederholt betont wurde, wird ferner von Rilke das anschaulich-konkrete Element des Stils der Portugiesischen Sonette durch das Hineintragen von abstrakten Wendungen vielfach zerstört. Wie gross die Neigung zur Abstraktion ist, zeigt sich bereits in den ersten Zeilen des verdeutschten Kunstwerks: während die Dichterin die Ankunft des Lenzes konkret-anschaulich der Wirklichkeit entsprechend darstellt, werden von Rilke trotz des ersten Ansatzes zur konkreten Ausdrucksweise gleich Abstraktionen hineingebracht: so fügt er zu den Ausdrücken: "über Tal und Hag und Feld und Abhang" die Worte "allgemein und überall" hinzu. Diese Worte weisen auf Rilkes Art, die konkreten Gegenstände zusammenzufassen und zu verallgemeinern. Sie belehren uns ausserdem, dass Rilke sich nicht lange in der sinnlich-konkreten Sphäre aufzuhalten vermag. Es taucht gleich die Neigung auf, in das Reich der Abstraktionen hinüberzuspringen. So geht er oft in seinen Gedichten von einer gegebenen konkreten Impression aus, deren Darstellung aber nach und nach einen steigenden Grad der Symbolik aufweist.

Im Unterschied zu Rilke zeigt die Barrett trotz ihrer Weltisoliertheit an dieser Stelle eine kindlich-naive Freude am Schildern der konkreten Merkmale des Lenzes. Bei Rilke dagegen bleiben diese Merkmale, die durch das Adjektiv: *"fresh"* und das substantivierte Adjektiv: *"green"* dargestellt sind, unübertragen, Das substantivierte Adjektiv wird zwar in der Regel von Rilke wiedergegeben, hauptsächlich aber dann, wenn es im metaphorischen Sinne und nicht im streng konkreten gebraucht wird. So wird das nächste Adjektiv-Abstraktum dieses

Sonetts: *"amid the darkness"* bei Rilke durch: "da im Dunkel" übersetzt. Oder: (Son. 3, Z. 12) *"through the dark"* R.: "im Dunkel" [1]).

Die Wiedergabe der dunklen Farbe deutet neben anderen Erscheinungen darauf hin, dass Rilke von den Faktoren, die seine Kunst beherrschen, in der Uebertragung eines fremden Stoffes in erster Linie Gebrauch macht. Auch die grüne Farbe wird gelegentlich wiedergegeben, aber vor allem, wenn sie eine bildliche Bedeutung haben soll. (Son. 29 Z. 10):

B: "And let these bands of greenery which insphere thee"
R (Z. 9 f.): ". . . und dann lass' da
das Grüne dieser kreisenden Lianen abfallen . . ."

Es darf nicht aus der bisher besprochenen Erscheinung missverständlicherweise der Schluss gezogen werden, dass Rilkes Stellung zur Natur eine ablehnende sei. Im Gegenteil! Ueberall macht sich in Rilkes Werken eine grosse Liebe zur Natur bemerkbar. Nur scheint Rilke in jedem Ding, jeder Kreatur das Göttliche "erfühlen" zu wollen und vor allem Freude am Aufspüren eines göttlich vorwaltenden Gesetzes in den Dingen zu haben:

"Ich finde dich in allen diesen Dingen,
denen ich gut und wie ein Bruder bin;
als Samen sonnst du dich in den Geringen,
und in den Grossen gibst du gross dich hin.

Das ist das wundersame Spiel der Kräfte,
dass sie so dienend durch die Dinge gehn:
in Wurzeln wachsen, schwindend in die Schäfte
und in den Wipfeln wie ein Auferstehn."
(Stundenbuch vom mönchischen Leben Nr. 18)

Wie gross Rilkes Liebe zur Natur ist und wie stark der Blick des Dichters auf die pulsierende Kraft der Phänomene gerichtet

---

1) Vornehmlich werden solche Adjektiva-Abstrakta wiedergegeben, die eben die grosse Dunkelheit und das Grau-Sein abbilden; Farben, die eine beträchtliche Rolle in Rilkes Werken spielen und aus jener grossen Sehnsucht nach dem Geheimnisvollen, nach der grossen Dunkelheit sich erklären. Es sei hier auf die Worte des Dichters verwiesen: (Stundenbuch vom mönchischen Leben Nr. 12)

"Du Dunkelheit, aus der ich stamme,
ich liebe dich mehr als die Flamme,
welche die Welt begrenzt
. . . . . .
Aber die Dunkelheit hält alles an sich:
Gestalten und Flammen, Tiere und mich,
wie sie's errafft,
Menschen und Mächte —

Und es kann sein: eine grosse Kraft
rührt sich in meiner Nachbarschaft.
Ich glaube an Nächte."

ist, geht ferner aus einem Briefe an Kappus hervor: "Aber ich glaube trotzdem, dass Sie nicht ohne Lösung bleiben müssen, wenn Sie sich an Dinge halten, die denen ähnlich sind, an welchen jetzt meine Augen sich erholen. Wenn Sie sich an die Natur halten, an das Einfache in ihr, an das Kleine, das kaum einer sieht, und das unversehens zum Grossen und Unermesslichen werden kann." (16. VII. 1903) Es handelt sich nicht um verschiedenartige Kräfte, sondern das geheimnisvolle Wirken in der Natur ist Ausfluss einer zentralen Kraft, eben der Kraft seines Gottes. So wird überall doch eine letzte Einheit erblickt, alles wird in seiner romantischen Art auf ein letztes "Absolutum" zurückgeführt. Damit hängt auch ferner zusammen, dass Rilke in den verdeutschten Sonetten alles ins Unpersönliche hebt, oder zumindest einen allzu ausgeprägten persönlichen Charakter zu schwächen sucht. Auch dieser Zug tritt, wie gesagt, in der Uebertragung der Portugiesischen Sonette vielfach zum Vorschein. Bei der Barrett wird gerade dieses Moment immer stark hervorgehoben, da es ihr am Herzen liegt, auf den subjektiven Charakter dieser Lyrik hinzuweisen. Es ist ihr persönliches Erleben, das zum Kunstwerk wird. Im verdeutschten Son. 21 liegt keine völlige Zerstörung, wohl aber eine Schwächung dieses Momentes vor. Bei der Barrett wird in Z. 7 das Personalpronomen eingekeilt und von seinem zugehörigen Verbum getrennt. Dieses Fürwort bekommt dadurch einen ganz starken Akzent. Der Blick des Angeredeten wird unwillkürlich auf das redende "Ich" gelenkt. Bei Rilke kommt aber durch die Umstellung dieses Fürworts diese Wirkung nicht zur Geltung. Stärker aber wird von Rilke in anderen verdeutschten Sonetten das Persönliche in das Ueberpersönliche umgebogen. Der ganze Zyklus dieser Sonette wird durch das Personalpronomen eingeleitet: (Son. 1 Z. 1)

B: "I thought once how Theocritus had sung"

Von vornherein wird hier der subjektive lyrische Charakter dieser Kunst gekennzeichnet.

R: "Und es geschah mir einst an Theokrit zu denken"

Beim deutschen Dichter wirkt sich mehr das Moment des Zufälligen, Ueberpersönlichen aus. Oder, endlich sei noch auf das Son. 3 Z. 9 f. hingewiesen:

B: ". . . What hast thou to do
With looking from the lattice-lights at me,
A poor, tired, wandering singer"

R (Z. 10 f.): ". . . Und dein Auge schaut
nach einem Spielmann aus, der unten neben
Zypressen . . ."

Bei der Barrett wird wiederum durch das Voranstellen des Personalpronomens ausdrücklich auf ihre eigene Person hin-

gewiesen, bei Rilke aber ist gerade hier das persönliche Moment durch das Einführen des Wortes "Spielmann" völlig aufgehoben.

Der auffallendste Unterschied aber gegenüber dem englischen Text ist die Schwächung der Dynamik. Da dieses Moment im Son. 21 so stark ausgeprägt ist, so kann uns das verdeutschte Son. 21 als Musterbeispiel für die Eigentümlichkeit des Uebersetzungsstils von Rilke werden. Alle Verben der Bewegung sind im deutschen Text so gut wie weggelassen. Im englischen Sonett wird vor allem auf das Kommen des Frühlings hingewiesen. Bei Rilke ist dieses Moment der Bewegung, die ganze lebendige Wirkung verblasst. Zu dieser Verblassung trägt auch hauptsächlich das Weglassen des Imperativs *"remember"* bei, der den Satzanfang bildet. Gerade diese plötzlich auftauchende Form, die sich asyndetisch an das vorher Gesagte anlehnt, löst eine starke dramatische Wirkung aus. Das angeredete "Du" ist bei der Barrett greifbare Realität, die immer präsent ist. Rilke scheint dagegen dieses wichtige Merkmal des Kunstwerkes nicht in allen Fällen beachtet zu haben. Auch in der Uebertragung dieses Sonetts von H. Böhm, die im ganzen als sehr treffend bezeichnet werden kann, kommt an dieser Stelle durch seinen polysyndetischen Ausdruck "so denk" eine Schwächung des Affektes hinein.

Durch das Weglassen des genannten Imperativs gehen bei Rilke auch die typischen Merkmale des Satzbaus des englischen Sonetts verloren. Das Decrescendo und Crescendo des englischen Satzes sind hier nicht mehr vorhanden. Die Konstruktion des Satzes:

"über Tal und Hag
und Feld und Abhang, beinahe allgemein
und überall, mit jedem Frühling tönend."

ist eigentümlich.

Dieser Satz büsst einen grossen Teil seiner Selbständigkeit ein, da er, für sich betrachtet, kein Subjekt und kein Prädikatsverbum enthält und kann daher als ein isolierter Satz betrachtet werden[1]). Zwischen diesem Satz und dem Satz:" dem Lied des Kuckucks gleich", die voneinander durch die Parenthese "wie dus empfandest" getrennt sind, besteht nur eine gedankliche Beziehung, jedoch ist keine Kongruenz zwischen dem dativischen Ausdruck "dem Lied" und dem in adjektivischer Funktion verwandten Participium Praesentis "tönend" vorhanden. Dieses wird als Nominativ angewandt. Dadurch wird allerdings eine gewisse Selbständigkeit des Satzes erreicht. Diese Isolation des

1) Unter Isolation wird hier ein subjekt- oder prädikatsloser Satz verstanden, oder die Erhebung eines Nebensatzes zu einem Hauptsatz.

Satzes ist in der Sprache Rilkes eine durchaus häufige Erscheinung. Es sei aus der Fülle auf das eine Beispiel (3, 272) hingewiesen, wo die Wiederholung des Wortes "liebte" einen ganzen Satz bei Rilke bildet. Neben der Isolation weist auch der Gebrauch des Participium Praesentis eine Spracheigentümlichkeit Rilkes auf. Diese grammatische Prägung[1]) wird im ganzen Zyklus der Sonette auffallend oft gebraucht. Dieses erfolgt keineswegs, weil etwa die englische Sprache auf die Rilkes einen Zwang ausübt, sondern umgekehrt, Rilke bringt freiwillig seine sprachlichen Faktoren in die Uebersetzung hinein, und wir gewinnen auch dadurch eine gewisse Einsicht, dass hier keine Annäherung weder an den Geist der englischen Sprache, noch an den der Individualsprache der Barrett erzielt wird. Dieses könnte von Rilke insofern garnicht erstrebt werden, da der Blick dieses deutschen Künstlers nicht auf den sprachlichen Ausdruck, sondern hauptsächlich auf den Seelengehalt dieser Lyrik gerichtet ist, zumal ja Rilke die Feinheiten der englischen Sprache gänzlich fremd waren[2]) [3]). Wir haben es demnach hier mit einer typisch Rilkeschen Sprache zu tun, die sich eben von der der Barrett durch ihren weicheren, milderen Zug unterscheidet.

Daher ist auch jene Steigerung des Erlebens, die sich bei der Barrett der Sprache mitteilt, in der deutschen Uebertragung nicht mehr zu spüren. Es sei an dieser Stelle die Steigerung im englischen Sonett noch einmal hervorgehoben: am Anfang des Sonetts macht sich ein gewisses Bitten bemerkbar. Dieser bittende Ton kommt gerade durch das Wörtchen *"remember"* zum Ausdruck. Dann bricht die ganze Leidenschaft aus, was der einsilbige Zuruf *"cry"* zur Genüge beweist. Bei Rilke wird aber dieser Ausbruch gedämmt. Rilke (Z. 8): ". . . ich möchte schrein". Durch die Konjunktivform "möchte" wird bei Rilke vor allem die potentielle Kraft und weniger die Aktion in den Vordergrund gestellt. Ferner macht sich im englischen Sonett diese Kraft umso stärker bemerkbar, da das Verbum *"cry"* von seinem Subjekt, auf das es sich bezieht, durch adverbiale Nebensätze getrennt ist. Dadurch entsteht eine gewisse Spanne im Satze. Das Wort scheint plötzlich aufzutauchen und wirkt in seiner beinahe isolierten Form wie ein gellender Schrei. Bei

1) Der auffallend häufige Gebrauch des Participium Praesentis lässt vermuten, dass sich hier Spuren französischen Sprachgeistes, dessen Einfluss Rilkes Sprache vielleicht ausgesetzt war, geltend machen.

2) Dieses beruht auf einer persönlichen Mitteilung, die mir Frau Ruth Sieber-Rilke, Weimar, freundlichst gemacht hat.

3) Dagegen sucht Böhm der Sprache des englischen Textes gerecht zu werden, indem er sowohl die Satzkonstruktion als auch die Wortstellung möglichst beizubehalten sucht.

Rilke aber schliesst sich diese Verbalform dem Subjekt des Satzes an. Auch bei Böhm bleibt der Affekt durch die Wiederaufnahme des Subjekts hinter dem englischen Text zurück. Böhm:

"Und ich, Geliebter, mitten in dem Dunkel
von ungewissem Geisterlaut gegrüsst,
ich ruf in dieser Ungewissheit Qual:"

Ebenso wird von Rilke die dreifache Wiederholung des Wortes *"love"* (Z. 11) sei es aus metrischen Gründen, sei es aus Abneigung gegen das in der Wiederholung sich bemerkbar machende expressive Element der Sprache nicht wiedergegeben. (Ueber die Bedeutung dieser Wiederholung vgl. die vorige Interpretation.) Statt dessen führt Rilke die in seinen Gedichten so oft angewandte annominatio ein: (Z. 12 f.)

". . . Lass wiederkehren
den Kehrreim deiner Liebe."

Der Barrett kommt es gerade auf den Ausdruck *"love"* an. Gerade dieses Wort möchte ja die Dichterin unaufhörlich von Browning vernehmen. Das innere Verlangen wird dann in konkreter Weise versprachlicht. In Rilkes Prägung dagegen ist wieder eine Verallgemeinerung und Zusammenfassung enthalten. Dadurch ist aber das ganze sich ergiessende, freiwerdende Pathos gänzlich geschwunden.

Umgekehrt nimmt Rilkes Uebersetzung oft einen expressiven Charakter an, da, wo bei der Barrett eine gewisse Abdämpfung ein gewisses Zögern zum Vorschein kommt. Dieses zeigt sich in den abschliessenden Zeilen des Son. 21 *"only minding"*. Die Dichterin ist sich hier des in ihrem Verlangen enthaltenen kontrastierenden Momentes bewusst. Das Verlangen wird daher nicht in der Form eines Befehls gefasst. Die Bitte steigt leise und ganz allmählich an. Durch den Ausdruck *"minding"* kommt die genannte Zögerung zustande Die Dichterin fühlt, dass sie eine dem Thema des Sonetts entgegengesetzte Bitte an den Tag legt, und dieses ihr Gefühl wird in einer schüchternen, etwas scheuen und verlegenen Art zum Ausdruck gebracht. Rilke hat scheinbar dieses Moment zunächst nicht empfunden. Daher weist seine Uebersetzung an entsprechender Stelle einen schroffen imperativischen Satz auf:

". . . . Doch entzieh
mir ihre Stille nicht."

Bei der Barrett zeigt sich auch hier jenes Werden ihres Stils, daher kommt je nach dem seelischen Gehalt ein retardierendes oder beschleunigtes Moment zum Ausdruck. Rilke fasst das vorliegende Kunstwerk als ein bereits Gewordenes, als ein Sein, eine Existenz, deren Seelengehalt er zu "erfüllen" sucht. Und wenn er den zitierten Ausdruck prägt, so hat er nur durch Analyse jenen scheuen Worten einen Sinn entnommen und in

einer variierten Weise dargestellt. Man hat hier und an vielen anderen Stellen das Empfinden, als ob Rilke sich zunächst den englischen Text klarmacht, als ob eine gewisse Zergliederung stattfindet. Daher nimmt seine Uebersetzung oft den Charakter eines Kommentars an. Somit tritt uns aber ein anderes wichtiges Merkmal der Uebersetzungsart Rilkes entgegen, nämlich das analytische Verfahren.

Im Sonett 21 kommt diese analytische Art Rilkes deutlich bei der Wiedergabe der rhetorischen Fragen zur Geltung (9 ff):

". . . Wer ist denn bang,
dass zu viel Sterne werden: Ihrem Gang
sind Himmel da. Und wenn sich Blumen mehren,
erweitert sich das Jahr."

Diese Frage des englischen Sonetts wird bei Rilke in eine Frage und eine Art von Antwort, die in verdichteter, zusammengedrängter Form gegeben wird, zerlegt. Diese Antwort: "Ihrem Gang sind Himmel da" bringt die Begründung für die in der rhetorischen Frage enthaltene Negation des gefällten Urteils. Somit aber wird hier das ausgesprochen, was in dem englischen Text nur andeutungsweise gegeben ist. Noch stärker zeigt sich dieser analytische Zug bei der Wiedergabe des nächsten indirekten Vergleichs: für die Asynthese bei der Barrett tritt hier die Polysynthese ein und das eigentliche Merkmal der rhetorischen Frage geht ausserdem verloren. Nicht nur beim Satzgefüge, sondern auch bei einzelnen Ausdrucksformen geht Rilke analytisch vor. Dadurch sucht er die eigentliche Substanz des Kunstwerks. nämlich den seelischen Gehalt zu erfassen. Dieser Seelengehalt wird, wie aus der ganzen Betrachtung hervorgeht, durch eine typisch Rilkesche Sprache neu gestaltet.

Interpretation des Sonetts 39.

In diesem Sonett wird zusammenfassend noch einmal ein scharfes Bild von der Seelengrösse und Menschenwürde R. Brownings gegeben. Er lässt sich, ihrer Ansicht nach, vom blossen Schein der Dinge nicht beeinflussen, sondern kann mit Hilfe des göttlichen Vermögens *"grace"* den unter der Oberfläche sich befindenden wahren Kern, das wirkliche Wesen erkennen. Weil er imstande ist, die Seele der Dichterin zu sehen, so schrickt er vor ihren Leiden und körperlichen Gebrechen nicht zurück. Wie soll sie ihm dafür danken? Sie kann keine seiner Güte adäquate Ausdrucksform der Dankbarkeit finden. Die Schranken der Sprache werden empfunden. Daher fleht sie den Dichter an:

(13 f.): ". . . teach me so
To pour out gratitude, as thou dost, good"

Aus dieser vorangeschickten Inhaltsangabe ist schon zu ersehen, dass es sich im wesentlichen in diesem Sonett um die

Variation eines Gedankens handelt, der in den vorangegangenen Sonetten bereits ergiebig dargestellt und ausgemalt wurde. Und obgleich der hier auftretende Gedankengang bereits in irgend einer Form geprägt: benannt oder gestaltet wurde, so ist trotz dieses starken Variierens die Gesamtwirkung des Sonetts nicht ermüdend. Im Gegenteil, die Darstellung gewährt einen frischen und lebendigen Eindruck, als ob das hier Gesagte zum ersten Male an den Tag gelegt wird.

Wie ist diese Erscheinung zu motivieren? Um die Gründe dafür besser zu verstehen, wollen wir auf die psychologischen Quellen der Variation bei der Barrett näher eingehen.

Das Variieren ist ein typisches Merkmal der ganzen Kunst der Barrett und ist als solches auch im Stile der Portugiesischen Sonette stark ausgeprägt. Es hängt, wie schon vielfach betont wurde, mit der grossen Ehrlichkeit der Dichterin zusammen (vgl. das Beiwort S. 54 f.). Diese genaue, oft bis ins Einzelne gehende Ausmalung eines Gedankens ist vom obersten Prinzip ihrer Kunst *"truth"* diktiert. Es ist ausserdem die spezifische Art einer Frau so zu schreiben, die sich ganz dem Worte hinzugeben vermag, die aber gleichzeitig in jedes Wort das ganze "Ich", die ganze Persönlichkeit einsetzt. Sie gräbt in der Tiefe ihrer Seele und sucht alles, was darin sich regt, durch das Wort bis auf den Grund aufzudecken. Und vor allem ist dieses Merkmal im Stile der Portugiesischen Sonette denkbar, denn das Verlangen, das Verborgene ganz blosszulegen, wird durch die Kraft der Liebe gesteigert. Das glühende Erleben, das die kleinen Kunstwerke ins Dasein gerufen hat, lässt sich mit dem subjektiven Erleben von E. Barrett, das vor dem Entstehen der Portugiesischen Sonette sich irgendwo in ihrer Kunst realisiert hat, nicht vergleichen. Es wird hier mehr als in einem anderen Werke das grosse Verlangen an den Tag gelegt, das Erleben getreu in das Wort eingehen zu lassen. Denn das Kunstwerk, in dem Stimmungen oder ein Augenblick des Erlebens festgehalten werden, wird ja bewusst an R. Browning gerichtet, dem die Barrett vor allem die letzten Empfindungen ihrer Seele zu zeigen bestrebt ist. Die Variation ist daher eins der wesentlichen Stilmittel, dieses zu erreichen. Und umso denkbarer ist dieses Stilmittel für eine Frau wie E. Barrett, die plötzlich durch die Liebe von ihren psychischen und physischen Leiden befreit wurde. Daher kann die Variation ferner auch aus dieser Grundhaltung heraus erklärt werden. Die Dichterin kann ihrem Befreier gegenüber die im Zyklus angegebenen Motive nicht oft genug hervorheben.

Doch darf diese Erscheinung mit der blossen Permutation eines sprachlichen Ausdrucks nicht verwechselt werden. Durch die Abgrenzung dieser beiden stilistischen Erscheinungen, vor

allem aber durch die Vergegenwärtigung der Entstehungsquellen der letzteren, wird uns das oben angedeutete Merkmal des Son. 39, nämlich seine grosse lebendige Wirkung, umso verständlicher werden.

Zwar braucht die Permutation nicht ausschliesslich mit dem Pathetisch-Sein-Wollen zusammenhängen. Ferner braucht bei dieser stilistischen Erscheinung nicht immer die Absicht vorzuliegen, den Individualstil bewusst und künstlich durch Anbringung eigenartiger Faktoren von dem Stil anderer Autoren zu unterscheiden, oder sich dem allgemeinen Sprachgebrauch entgegenzusetzen. Vielmehr kann bei einem Dichter, bei dem die Permutation stark vertreten ist, die blosse Tendenz bestehen, ein Erlebtes oder Gedachtes absolut zum Ausdruck zu bringen. Nun aber ist die geistige Struktur des betr. Dichters oder Schriftstellers so angelegt, dass es ihm versagt wird, mit Hilfe eines schöpferischen Aktes, die Bewusstseinsvorgänge hinauszuprojizieren. Es stellen sich keine variablen Ausdrucksmittel ein, so dass hier wenigstens der Versuch gemacht wird, durch das blosse Permutieren restlose Versprachlichung irgend eines Sachverhaltes zu erzielen. Demnach ist die Permutation oft von Mangel an schöpferischer Kraft bedingt, obgleich starkes Erleben zugrunde liegen mag. Die Permutation wirkt ermüdend. Der sich wiederholende Faktor ist zu auffällig und begegnet dem Leser auf Schritt und Tritt. Dieses zeigt sich z. B. im Stile Charles Péguys, für dessen Sprache Spitzer die Permutation als ein wesentliches Charakteristikum ansieht. Aber schon hier bei der blossen Wiederholung eines sprachlichen Ausdrucks stossen wir beständig auf die Tragik des ringenden Autors mit den sprachlichen Gebilden. Es tritt hier die Kluft zwischen dem Verlangen auf, alle dunklen irrationalen Vorgänge der Seele mitzuteilen, und dem Unvermögen, für diese Vorgänge eine entsprechende Gestalt zu finden.

Wie steht es aber mit der Variation? Hier wird ein Gedanke weniger wiederholt als vielmehr mit Hilfe verschiedenartiger sprachlicher Prägungen nach jeder Richtung hin ausgemalt. Zwar werden in den verschiedenen Sonetten viele Gedanken immer wieder dargestellt, doch das dabei sich wiederholende Element ist bei der Variation insofern nicht so spürbar, da es nicht in seiner Nacktheit zur Oberfläche dringt, wie es bei der Permutation der Fall ist. Es ist vielmehr in die verschiedenen Gestaltungsmittel eingehüllt. Denn diese stilistische Erscheinung weist eine Fülle und Mannigfaltigkeit an Ausdrucksmitteln auf. Es handelt sich nicht ausschliesslich um ein Aufzählen von Benennungen, um ein krampfhaftes, erzwungenes Festhalten eines Gedankens, sondern das schöpferische Vermögen ruft Benennungen

herbei, die bald von Gestaltungen und umgekehrt abgelöst werden. Da im ganzen Zyklus der Portugiesischen Sonette die von uns gekennzeichnete Permutation nicht vorhanden ist, so erklärt sich unsere oben aufgestellte Behauptung, dass der Stil des Son. 39 nicht ermüdend wirkt. Das Permutieren ist hier auch daher nicht anzutreffen, weil die Barrett gerade hier im Uebermasse schöpferisch sein kann. Wenn diese Kraft sich in vielen ihrer anderen Werke als dürftig erweist, so fehlt die Voraussetzung dazu, die nur im grossen subjektiven Erleben dieser Dichterin zu finden ist.

Aber auch in diesem Ausmalen und Beleuchten tritt die Tragik des Künstlers zum Vorschein. Auch in diesem Sich-Klammern an das Wort, in diesem Sich-Steigern und Uebergipfeln macht sich jenes Ringen geltend. Dieses offenbart sich uns am meisten in denjenigen Zeilen, die das Thema eines Sonetts abschliessen (wenn sie auch nicht die letzten Zeilen eines Kunstwerks zu sein brauchen). Die höchste Steigerung, der stärkste Ausdruck wird für gewöhnlich hier erreicht. Aber gerade darin zeigt sich eben das letzte Festhalten-Wollen des angeschlagenen Motives. Noch einmal setzt das schöpferische Vermögen ein, um den letzten Rest der Kraft durchbrechen, um alles noch hörbar zu machen. Die genannten Zeilen des in Frage kommenden Sonetts können daher mit den letzten Akkorden eines Musikstückes, oder mit den letzten Worten eines Gebetes verglichen werden, mit denen die "Kreatur" eine unfassbare Macht noch einmal zu fesseln oder zu beschwören sucht, aus einer gewissen Angst heraus durch das bisherige Gebet dieses noch nicht vollbracht zu haben. In den ausklingenden Worten des genannten Sonetts macht sich eine ähnliche Erscheinung bemerkbar. Die Dichterin empfindet zwar schon die Erschöpfung; sie fühlt, dass sie bereits alles gesagt hat, und dennoch, wie im Gebet, wird das Gemüt immer noch von einer gewissen Unruhe bedrängt, daher ist hier ein letztes Sich-Klammern an das Wort spürbar, ein letztes Festhallen-Wollen, ein gewisses Zögern im Ausdruck tritt leise zum Vorschein und dennoch macht sich gleichzeitig ein Getrieben-Werden aus innerer Kraft heraus geltend. Wie in diesen Zeilen, so wird auch im Son. 39 das bereits Gesagte noch einmal mit besonderem Nachdruck hervorgehoben. Hier zeigt sich das erwähnte tragische Moment. Die Dichterin scheint zu empfinden, dass das Unendliche in ihr durch den Logos nicht abgebildet werden kann.

Es ist jener ewige Kampf, die Kluft zwischen Irrationalem und Rationalem zu überbrücken. Gerade an den genannten Stellen des Sonetts und vielfach auch in den sich einstellenden rhythmischen Pausen, durch die das ganze Gefüge plötzlich

durchbrochen wird, tritt dieses Ringen zum Vorschein. Die Künstlerin fühlt, dass viel Unsagbares in ihr zurückgeblieben ist. Dieses Gefühl der Unsagbarkeit taucht bei den meisten Dichtern auf. So bemerkt auch Rilke in seinem ersten Brief an Kappus: "Die meisten Ereignisse sind unsagbar, vollziehen sich in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat". In diesem Variieren zeigt sich eben das Leiden, dass das unendliche Erleben nie ganz in das Wort einzugehen vermag, ja, dass das Wort nur einen Teil aus dem unendlichen Erleben ausschneidet und ihn begrenzt. Dieses endliche Wort schliesst nur einen kleinen Teil des Unendlichen ein, und dennoch wird in den Portugiesischen Sonetten erzielt, wenigstens durch Worthäufung und glückliche Wortkombination, das Unendliche in adäquater Weise wiederspiegeln zu lassen. Daher ist für diesen ganzen Zyklus der Sonette die Ausdrucksmultiplikation ein ganz wesentliches charakteristisches Merkmal (vgl. Interpr. der Son. 5 und 21). Im Son. 39 ist auch die Ausdrucksmultiplikation reichlich vertreten, die in einer Harmonie mit der Grundstruktur des Sonetts steht: *". . . thou hast the power and own'st the grace, through and behind, dim and weary, the faith and love"*. Für die Barrett ist diese sprachliche Erscheinung eins der vielen Mittel, durch die sie eben der Unendlichkeit näher zu kommen sucht. Die angeführten Beispiele zeigen, dass das Nomen der Hauptbestandteil dieser Ausdrucksmultiplikationen ist, wie überhaupt der nominale Stil im ganzen Kunstwerk vorwaltet: Substantive, Adjektive und die nominalen Formen des Verbums; Infinitiv und Partizipium sind im Son. 39 stärker vertreten als die reinen Verbalformen. Dadurch kommt aber wieder das konkrete, anschauliche Element des Stils mehr zu Geltung.

(Z. 1 f.): "Because thou hast the power and own'est the grace
To look through and behind this mask af me".

Die Substantive *"power, grace"* stehen wie zwei feste Steine im Satze. Sie wirken massiver als andere grammatische Prägungen. Es sei betont, dass vom Nomen das Substantiv in diesem Sonett überwiegend angewandt wird: man vergleiche die Schlusszeilen des Sonetts, wo das Substantiv gehäuft wird (Z. 9f.):

". . . because nor sin nor woe,
Nor God's infliction, nor death's neighbourhood".

Diese Substantive wirken wie einzelne sich scharf voneinander abhebende Blöcke. Deutlich tritt die Tendenz zum Vorschein, die Wesensfülle zu betonen, den ganzen Bereich eines Begriffes möglichst hervorzuheben.

Wie sehr es der Dichterin auf völlige Betonung eines Begriffes hier ankommt, beweist auch der (in Z. 1) auftretende präsentierende Artikel, der mit den Abstraktis *"power, grace"*

verbunden ist. Da die folgenden Infinitive *"to look, behold"* auf die Substantive *"power, grace"* sich beziehen, so könnte man der Ansicht sein, dass der Artikel hier definierend und nicht präsentierend gebraucht wird. Durch diese Infinitive scheinen die Eigenschaften des Dichters näher bestimmt, eingeschränkt und von anderen Kräften ähnlicher Art abgegrenzt zu werden. Doch scheint es mir, dass in erster Linie die Fülle der Begriffe *"power, grace"* durch diesen Artikel gekennzeichnet werden soll. Ausserdem handelt es sich dabei um einen Vergegenwärtigungsakt, um die Veranschaulichung dieser abstrakten Begriffe. Das definierende Moment ist wohl auch darin enthalten, jedoch hat es nur eine untergeordnete Bedeutung. So treten die beiden stilistischen Kategorien: Klarheit und Deutlichkeit in einem gemeinsamen Zusammenwirken nebeneinander auf. Sie können sich beide in einer einzelnen grammatischen Kategorie kundtun, und es muss immer aus dem ganzen Zusammenhang entschieden werden, welche der beiden eine überwiegende Rolle spielt. Ein solcher Artikel ist auch in Z. 6 enthalten: *"the faith and love"*. Gelegentlich ist dieser Artikel auch in anderen Sonetten anzutreffen (Son. 43 Z. 2):

"I love thee to the depth and breadth and height".

So sind die beiden genannten stilistischen Momente, die vom Gefühl und Verstand bedingt sind, in diesem Kunstwerk in vollendeter Form ausgeprägt. Daher erklärt sich die Sorgfalt, mit der die Worte gewählt und kombiniert werden. Diese Sorgfalt zeigt sich bereits in Z. 1, wo von den Seelenkräften R. Browning's die Rede ist. Die beiden Eigenschaften, die dem Dichter in hohem Masse zugeschrieben werden, sind notwendig zur Erkenntnis des wahren Wesens der Dichterin. R. Browning besitzt die Kraft, die äussere Hülle *"this mask of me"* zu durchdringen und vermag dann hinter die Maske zu blicken, also zum wahren Kern: *"my soul's true face"*, zum eigentlichen Ziel der Erkenntnis zu gelangen.

Man glaubt an dieser Stelle bereits den Ton eines gehobenen Selbstbewusstseins zu vernehmen. Die Dichterin scheint hier auf den Gegensatz zwischen ihrer äusseren Erscheinung und ihrer inneren Gestalt hinzudeuten. Ihr Anblick gibt den Eindruck der Müdigkeit und Kraftlosigkeit ab und entspricht nicht der Grundstruktur ihres wahren Wesens. So scheint unter dem Einfluss der Liebe das Selbstbewusstsein der Dichterin bereits gestiegen, die übertriebene Demut zurückgewichen zu sein. Doch wird immer noch aus Bescheidenheit heraus der genannte Gegensatz nicht offen verkündet. Im Beiwort *"true"* und in dem Ausdruck *"this mask"* ist er nur versteckt enthalten. Gerade im letzteren Ausdruck sind zwei verschiedenartige

Momente eingeschlossen: erstens dringt hier ein Ton des Mitleids zur eigenen Person durch, und zweitens schimmert auch hier eine gewisse negative Stellungnahme der Dichterin zur äusseren Erscheinung durch.

Es ist bezeichnend, dass der Begriff *"this mask"* durch die Hinzufügung der Worte *"of me"* ausdrücklich betont wird. Durch diese expressive Prägung sucht die Barrett noch einmal die Aufmerksamkeit des Angeredeten auf diesen ihren lebensmüden Anblick hinzulenken, als ob sie R. Browning noch einmal in voller Entschiedenheit vor der Schwere ihres Daseins warnen wollte. Ferner mag das expressive Moment dieses Ausdrucks darauf hin tendieren, die Göttlichkeit R. Browning's, der sich vom blossen Eindruck befreit und das Wahre sucht und findet, in ihrem ganzen Umfang zu kennzeichnen[1]). Durch die Hinzufügung der genannten Worte entsteht ferner eine gewisse dramatische Wirkung. Man empfindet, als ob sie auch hier eine Handbewegung ausführt.

Abgesehen von der bis hier dargelegten Interpretation des Gedankens *"this mask of me"* und *"my soul's true face"* ist auch in diesen Worten die philosophische Grundkonzeption der Dichterin versteckt eingeschlossen. Ohne viel auf die philosophischen Gedankengänge einzugehen, sei nur bemerkt, dass die Dichterin den strengen Unterschied zwischen der sensiblen und intelligiblen Welt macht, wobei sich aber gleichzeitig bei ihr schon ein Wertunterschied ergibt. Die erste ist Schein, unwirklich, die zweite ist die einzig wahre. Daher gibt sie im Sonett für das Unwahre die treffende Bezeichnung *"mask"*. Es ist garnicht ihre wahre Gestalt. Diese liegt ja in einer heterogenen Sphäre, die nur einem Menschen erkennbar werden kann, der *"grace"* besitzt, eine Eigenschaft, die ihrer Ansicht nach vor allem dem Dichter in gesteigerter Weise zukommt[2]). Daher

---

1) Dieses vom Dichter hier angegebene Bild ist nicht nur durch die Brille der Liebe von E. Barrett gesehen. Die angeführten Merkmale entsprechen der Seelenstruktur dieses Dichters. R. Browning sieht zwar die Erscheinungswelt, und als impressionistischer Künstler ist er bemüht, den Eindruck der Dingwelt wiederzugeben. Doch ist es gerade für Browning bezeichnend, dass er hier nicht stehen bleibt. Er sucht auch den irrationalen Faktor der Dingwelt zu erfassen, der den Sinnen sich nicht offenbaren kann, nämlich das geistige Band, das die Dinge im Universum zusammenhält. Dieses ist die Liebe, die im ganzen Kosmos waltet, die aber gleichzeitig für ihn der eigentliche Träger und Sinn des Daseins ist. So wird neben dem Sein der Erscheinung auch das transcendentale Sein der Welt erfasst. Demnach sind in R. Browning zwei Kunstrichtungen: Impressionismus und Romantik nebeneinander vertreten.

2) vgl. hierzu die Bemerkungen, die Merlette in "Étude sur la vie et les oeuvres d'Elizabeth Barrett Browning" (Diss. Paris 1904) gibt (S. 276): "Pour Elizabeth Browning, c'est l'inspiration poétique qui peut révéler à l'âme

ist es auch erklärlich, dass *"power"* mit dem Hilfsverbum *"have"*, *"grace"* dagegen mit *"own"* verbunden wird. *"To own"* deutet auf eine engere Beziehung zwischen Besitzer und dem Gegenstand des Besitzes. Schon die ersten Wortkombinationen weisen, wie gesagt, auf die grosse Prägnanz hin, die im Stil des Son. 39 vorherrscht. Als Ausfluss dieser prägnanten Darstellungsweise sind auch die Bestandteile der zweiten Ausdrucksmultiplikation *"through and behind"* anzusehen. Sie werden dem Erkenntnisakt entsprechend angewandt und stehen mit den bereits angeführten Infinitiven *"to look, behold"* in einem engen Zusammenhang. Auch bei diesen Verben der sinnlichen Wahrnehmung wie bei dem folgenden *"to see"* tritt eine gewisse Steigerung zutage. Die einzelnen Stadien der Erkenntnis sind dadurch näher bestimmt. (Ueber die genaue Anwendung dieser Verben vgl. Interpr. des Son. 5.)

Wir ersehen aus diesen Beispielen, dass die Sprache dieses Sonetts in jeder Hinsicht ziseliert und gehämmert wird. Ein Pfeiler nach dem anderen wird behutsam hingesetzt. Die Form wird bei all der grossen Atemlosigkeit, die im Sonett sich stark bemerkbar macht, nicht übersehen. Im Gegenteil: die Sprache wird nach jeder Richtung hin gemeistert. Und dieses kann deshalb geschehen, weil die hier angeführten Charakteristika der seelischen Struktur R. Browning's in den vorangegangenen Sonetten schon in einer Form dargestellt wurden. Hier soll aber eine letzte Uebergipfelung stattfinden. Wir haben es hier nicht mehr mit dem plötzlichen Hervorbrechen ungeordneter, erregter Empfindungen zu tun, sondern dieses Kunstwerk setzt bereits eine geformte, geschaffene Welt voraus. Es entsteht daher nicht mehr aus dem Chaos, sondern aus einer Welt, die bereits eine Gestalt gewonnen hat.

Durch dieses genaue Verfahren mit dem sich darbietenden Sprachmaterial, hauptsächlich aber durch die Bevorzugung des Substantivs wird der ganze Fluss des Sonetts gestaut. Die genannte Atemlosigkeit wird durch die erwähnten stilistischen Mittel irgendwie aufgehalten. Aber indem die Woge, die auf die Schlusszeile des Sonettes zueilt, durch diese sich instinktiv einstellenden Stauungsmittel gehemmt wird, entsteht eine umso grössere innere Spannung, denn die zusammengepresste Kraft sucht sich einen Ausweg zu erzwingen. Daher stellen sich am Schlusse des Sonetts die bekannten rhythmischen Pausen ein, in denen die Dichterin aufatmen muss, während am Anfang des

---

les vérités supersensibles, l'idéal (qui serait avec plus de justesse appelé le réel, puisque c'est le seul vrai). L'art est le témoin de ce qui subsiste sous les apparences. Le poète est un voyant (. . .). — Il saisit les relations mystérieuses qui unissent la nature physique et le monde intelligible."

Sonetts eine grössere Reflexion vorherrscht. Was das Anschwellen des Erlebens und sein Sich-Auswirken im Stile betrifft, weist das Son. 39 grosse Aehnlichkeit mit dem Son. 5 auf. Ebenso scheint in diesen beiden Kunstwerken eine gewisse Aehnlichkeit im Gebrauch der Metapher zu bestehen. Sie ist auch hier vertreten. Was aber die Fülle derselben und ihre straffen Konturen betrifft, so steht das Son. 39 bei weitem hinter dem Son. 5 zurück.

Wir ersehen wieder aus dieser Bemerkung, dass verschiedenartige stilistische Mittel, die von den genannten heterogenen Sphären, Gefühl und Verstand, bedingt sind, hier nebeneinander auftreten und miteinander verschlungen sind. So sind hier prägnante, exakte Ausdrucksformen, die blossen Benennungen des Verstandes, neben den Schöpfungen des starken Gefühls anzutreffen.

Abgesehen von der Metapher ist auch die Personifikation hier reichlich vertreten. Eine solche tritt uns in Z. 3 entgegen:

> ". . . this mask of me
> (Against which years have beat thus blanchingly
> With their rains!)".

Die Jahre sind hier verlebendigt. Sie schlagen mit ihren Regenmassen gegen die Gestalt der Dichterin und entziehen ihr die Lebensfarbe. Personifikation der Jahre, wo diese die Handlung eines lebenden Wesens vollziehen, ist bei der Barrett keine seltene Erscheinung. (Man vgl. die ersten Zeilen des ersten Son. dieses Zyklus.) Die Verlebendigung der Zeit als solche ist dem engl. Sprachgebrauch durchaus nicht fremd. Die Zeit erscheint dem Engländer als etwas Rühriges, Tätiges. Deutschbein, Poutsma und andere Grammatiker der englischen Sprache weisen auf dieses Phänomen hin. Das personifizierende Moment deutet sich auch vielfach in der Wahl des sächsischen Genetivs an. Es sei auf die Beispiele hingewiesen, die Deutschbein in seinem "System . ." (S. 288) angibt *"yesterday's news-paper, this year's crop"*. In der Lyrik der Barrett wird dieses Moment gesteigert, indem die Jahre als handelnde Wesen auftreten. Wie im Son. 21 schon hingewiesen wurde, ist der Grund für die Personifikation in dem starken Gefühl der Künstlerin zu suchen. Das Leblose wird dadurch verlebendigt, das Vergangene im Bewusstsein der Dichterin vergegenwärtigt. So scheint auch die versunkene Zeit des schweren Daseins unserer Dichterin in diesen Zeitatomen aufzutauchen. Die Wahl des Perfekts *"have beat"* weist auf diesen Zusammenhang hin. Es stellt also eine Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart her. An dieser Stelle zeigt sich deutlich die dem englischen Perfekt eigentümliche Bedeutung. Ganz besonders stark wird dieses dem englischen Perfekt an-

haftende Charakteristikum von Deutschbein in seinem "Handbuch" und "System" betont: "Das englische Perfekt zeigt an, dass der Sprechende sich in einem lebendigen Zusammenhang mit der Vergangenheit fühlt, so dass ein irgendwie gearteter Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit vorhanden ist. Es ist ein ausgesprochenes Perfektum Präsens" (Handbuch S. 77). Oder es sei auf Nesfield's Worte verwiesen: *"This time (the perfect) connects a completed event in some sense or other with present time. It is therefore called ‚the Present Perfect'. If the reference is to something past, the past is still present in thought and has something to do with present time"* (zit. bei Deutschbein, System . . . S. 136).

Auch das Wörtchen *"thus"* spricht für unsere Behauptung, besagt sogar, dass das Wiedererstehen der alten Zeit im Bewusstsein der Dichterin beständig stärker wird, dass die Vergangenheit immer mehr in die Gegenwart hineinrückt, worauf auch übrigens das Adverb *"blanchingly"* zur Genüge hinweist. Diese Form lässt auf das starke Vorherrschen des gegenwärtigen Moments schliessen. Die Aktion der Jahre, nämlich der beständige Akt ihres Bleichens wird hier stärker apperzipiert. Würde die Dichterin diese trübe Zeit in ihrer ganzen Lebendigkeit so stark empfunden haben, wie es in den ersten Sonetten der Fall war, so würde sie die Präsensform wählen. Die Anwendung des Perfekts weist bereits auf eine gewisse Distanzierung von jener traurigen Zeit hin. Daher vollzieht sich der Prozess der Vergegenwärtigung nur ganz allmählich, das Wiedererleben jener Tage steigt langsam an.

Es muss immer wieder betont werden, dass alle diese Distanzierungen von der Liebe bedingt werden. Ueberall liegt eine seelische Entwicklung vor, Diese Entwicklung teilt sich beständig der Sprache mit. So ist Wortwahl und Wortkombination dem Einfluss ihres grossen Erlebens ausgesetzt.

Zu beachten ist noch, dass die angeführte Personifikation eingeklammert ist. Durch diese Einschaltung wird der Gedanke, der weitergeführt wird, zerrissen. Doch es ist erklärlich, dass durch das Hindeuten auf die Maske, dieser eingeschaltete Gedanke sich assoziativ einstellen muss. Und da bei der Barrett ein solches Moment nie verschwiegen bleiben kann, so wird es wenigstens in einer Parenthese eingeschaltet.

Solche Auseinanderzerrungen, Einschachtelung von Sätzen sind übrigens bei der Barrett eine durchaus häufige Erscheinung. In der literarischen Periode der Barrett, die den Portugiesischen Sonetten vorangeht, ist diese Auseinanderzerrung manchmal bis auf die Spitze getrieben. Daher entsteht eben jene Dunkelheit ihrer Sprache, jenes unübersichtliche Moment ihrer Satzkon-

struktion. Manchmal scheint es sogar, als ob die Dichterin den Ausgangspunkt verloren hat. Freilich wurde eine solche Schreibart seitens vieler Kritiker bemängelt[1]). Es wurde der Dichterin andauernd Konzentrationslosigkeit und *"mannerism"* vorgeworfen[2]). Trotz des grossen Wendepunktes, der mit der Liebe in ihrer Kunst deutlich hervortritt, machen sich auch in den Portugiesischen Sonetten aus dem vielfach schon erwähnten Grunde die Stilmerkmale der vorangegangenen Werke bemerkbar. So vollzieht sich hier noch manchmal eine Trennung von Satzgliedern, die dem englischen Sprachgeist nicht immer zu entsprechen scheint. Im Son. 39 wird (Z. 6) der Infinitiv *"to see"* von seinem Objekt *"the patient angel"* (Z. 8) durch eine ausführliche adverbiale Bestimmung *"through that same soul's distracting lethargy"* (Z. 7) getrennt. Im allgemeinen ist man im englischen Sprachgebrauch bestrebt, die Einheit vom Prädikatsverb und seinem zugehörigen Akkusativobjekt nicht zu sprengen. In unserem Fall beruht allerdings diese Trennung auf einer gewissen Notwendigkeit, da das Akkusativobjekt mit seinen zugehörigen Bestimmungen beschwert und daher für die Satzsenke angemessener ist. Das Auffällige an der Satzkonstruktion ist nur die ausgedehnte adverbiale Bestimmung. Im allgemeinen scheint auch hier diese Konstruktion der Situation, die geschildert werden soll, zu entsprechen. Im Satzganzen werden die einzelnen Momente in ihrem Aufeinander-Folgen getreu dargestellt. Die einzelnen Empfindungsakte werden so abgewickelt, wie sie im Bewusstsein auftauchen. Daher konnte auch Taine bei der Barrett von einer *"notation"* sprechen. Taine hat das Wesen ihres Stils erkannt, und ohne die Eigenart ihrer Sprache zu motivieren, behauptet er mit Recht, dass ihr Stil folgender Natur sei: *"Bien moins un style qu'une notation, la plus hardie, la plus sincère, la plus fidèle, créée à chaque instant sur place et de toutes pièces"* (zit. bei Merlette, S. 284).

E. Barrett kommt es demnach auf die völlige Wiedergabe der aufeinanderfolgenden Empfindungen an. Es muss aber ferner beachtet werden, dass dabei immer die Tendenz besteht, gleichzeitig auch jede dieser Empfindungen in ihrer Totalität zu

---

1) Wir können uns an dieser Stelle mit den Kritikern der Barrett nicht auseinandersetzen. Es sei nur betont, dass die psychologische Quelle für die dunklen, verworrenen Stellen, die in einigen Werken vorhanden sind, von diesen Kritikern oft übersehen oder zumindest nicht erkannt wurden. Es sind m. E. Kritiker, auf die man I. Middelton Murry's (The Problem of Style, p. 16) Worte anwenden könnte: "They will not have the patience to listen for the undertone of that deeper style which lies beneath the words themselves, 'the soul', as Flaubert said, 'which gives the words their being'."

2) Das letztere Merkmal wird vor allem von Edgar Allan Poe dem Stil der Barrett zugeschrieben.

versprachlichen. Aus diesem Verlangen und aus diesem inneren System heraus wird dann über das konventionelle Moment der englischen Sprache, wie auch über die Regeln, die der Geist ihrer Muttersprache diktiert, vielfach hinweggesehen. In den Portugiesischen Sonetten ist trotz vieler Abweichungen doch schon eine gewisse Annäherung an diesen Geist vorhanden, wie auch schon im Wesen des Sonetts begründet liegt, den Maximen des englischen Stils *"vigour, brevity"* grössere Rechnung zu tragen.

Wenn die Sprache der Barrett in vielen ihrer früheren Werke als unenglisch angesehen werden kann, so ist sie in den Portugiesischen Sonetten schon aus dem erwähnten Grunde der englischen Sprache näher gerückt.

Was das Stimmungsmoment, das in der eingeklammerten Personifikation sich ausspricht, betrifft, so wird hier hauptsächlich die traurige Seite des Daseins hervorgehoben. Ueber die anderen Faktoren, die doch das Leben gleichzeitig in sich birgt, wird stillschweigend hinweggesehen.

Eine weitere Personifikation ist mit dem Ausdruck *"my soul's true face"*, gegeben (Z. 4). Der Begriff *"soul"* ist mit einem Gesicht versehen, das einem lebenden Wesen zukommt. Dadurch wird dieser Begriff konkretisiert. Uebrigens bemerkt auch Deutschbein in seinem "System . . . "(S. 245), dass in der englischen Sprache von diesen seelischen Kräften *"soul"*, *"mind"*, *"imagination"*, im allgemeinen eine konkretere Auffassung vorherrscht. Demnach liegt ein Ansatz zur Konkretisierung dieses Begriffes bereits vor. Dieser Akt erfährt hier im Sonett eine gewisse Steigerung. Der Grad der Konkretisierung wird ferner hier durch die weitere Angabe der Merkmale *"dim and weary witness of life's race"* noch erhöht. Das anschaulich-konkrete Element, das dem Stil der Portugiesischen Sonette, wenn auch nicht dem allgemeinen Stil der Barrett zukommt, dringt auch hier durch. In einem konkreteren Sinne wird auch bei ihr der Begriff *"life"* gebraucht. In ihren anderen poems wird dieser Begriff oft mit dem sächsischen Genitiv gebildet.

Es sei hier auf den (in Z. 4) sich aussprechenden Gedanken kurz hingewiesen: obgleich in den vorangegangenen Zeilen der Gegensatz zwischen äusserer Erscheinung und geistiger Haltung betont wurde, so wird hier dennoch gesagt, dass auch das wahre Wesen der Dichterin dem Einfluss der äusseren Begebenheiten in einer gewissen Hinsicht unterworfen war. Die genannten Faktoren des Seins haben ihre Seele gemeistert und haben hier den Abdruck der Zeit hinterlassen, daher *"dim and weary witness"*. Hier wird der gleiche Gedanke gestaltet, der im Bilde *"how the red wild sparkles dimly burn through the ashen*

greyness" (Son. 5) dargelegt wurde. Auch dieser Gedanke wird oft variiert, und somit wird uns ihre Ansicht klar, dass auch die geistige Struktur ein Kolorit der Zeit abgibt.

Hier bricht der Gedanke ab, die sich einstellende rhythmische Pause wird durch einen Gedankenstrich gekennzeichnet.

Wie im Son. 5, so herrscht auch hier eine straffe Einheit in der Gedankenfolge vor. Denn in fast logischer Konsequenz wird in den folgenden Zeilen die letzte Stufe der Erkenntnis ihres wahren Wesens dargestellt. Der Eindruck der Erscheinungswelt wird nicht mehr berücksichtigt. Mit den Seelenkräften *"faith and love"* (Eigenschaften, die übrigens R. Browning nicht nur von E. Barrett, sondern von allen seinen Biographen und Kritikern seiner Werke zugeschrieben werden) vermag er bis zur höchsten Stufe in der Erkenntnis des Irrationalen und Metaphysischen zu gelangen. Sein Auge wandelt nun in dieser heterogenen Sphäre. Trotz der Lethargie ihrer Seele sieht der Dichter den *"patient angel"*. Und zwar, um diese Fähigkeit R. Browning's stärker zu betonen, wird *"lethargy"* mit einem Attribut *"distracting"* versehen, das wiederum zu den intensiven Ausdrucksformen der Barrett gehört.

Im grossen und ganzen waltet in diesen Zeilen, wo vom letzten Stadium der Erkenntnis die Rede ist, beinahe derselbe Ton vor, der sich am Anfang des Sonetts bemerkbar macht. Die grosse Woge wird hier zwar noch gedämmt, aber man empfindet schon, dass der Atem der Dichterin nicht mehr lange angehalten werden kann. Die Z. 6. mit der der Gedanke wieder einsetzt, wird noch von der Konjunktion *"because"* eingeleitet. Ein reflektives Moment tritt hier noch zutage, aber, indem hier die Ausmalung des Gedankens in zusammengedrängter Art sich vollzieht, entsteht der Eindruck, dass die zusammengepresste Kraft sich nun einen Weg zu bahnen sucht. Daher scheint es, dass die oben mehr geschlossene Form hier weiter geöffnet wird und dass das ganze Erleben wie aus einer Quelle herausgesprudelt kommt. Alles drängt in unheimlicher Wucht auf die Schlussworte des Sonetts hin. Auch hier wird das starke Gefälle immer wieder gestaut, aber die Wiederholung des Wörtchens *"nor"* weist darauf hin, dass all die innere Kraft mit Gewalt herausgepresst wird. Auch hier treten die bekannten Punktreihen auf, denn die Worte bleiben aus. Sie hat bereits das gesagt, was überhaupt sagbar war. Daher kann die Dichterin alles innere Fluten, alle sie bedrängenden Gefühle nur noch in das Wörtchen *"all"* zusammenfassen, dann aber muss nach dem Ausdruck *"self-viewed"* völliges Stocken eintreten. Die Woge ist nicht mehr aufzuhalten, ihr wird freie Bahn gelassen.

Wir haben schon betont, dass Son. 5 und Son. 39 grosse Aehnlichkeit in der Wahl der stilistischen Mittel wie in der ganzen Darstellungsart aufweisen. In beiden Fällen scheinen in der künstlerischen Konzeption die Schlussworte der beiden Kunstwerke vorweggenommen zu sein. In beiden zeigt sich das starke Drängen auf diesen Schluss hin; in beiden tauchen Verhaltungen auf, wodurch eben dieses Drängen gedämmt wird. Was aber den Grad dieser Verhaltung ausmacht, so weisen Anfang und Schluss des Son. 5 eine grössere Differenz auf, als es im Son. 39 der Fall ist. Hier wird das Drängen auf die Schlusszeile, die als Ueberschrift des Sonetts gelten kann, von Anfang an stark empfunden. Denn die Konjunktion *"because"*, die wie ein Ausgangspfeiler dreimal im Sonett eingesetzt wird, weist von Anfang an auf einen fernen Zielpunkt hin. In diesem Richtungspfeiler ist ein Moment der Ursache eingeschlossen, die eine sprachliche Prägung herbeiruft, in der eine Art von Begründung gegeben wird. Da diese Begründungen nicht ausgesprochen werden und die einleitenden Konjunktionen unausgeführt bleiben, so entsteht eine Spannung, die umso stärker wird, je mehr wir uns dem Schlusse des Kunstwerks nähern, bis endlich in den abschliessenden Zeilen die Lösung gebracht wird.

Das Sonett unterscheidet sich von den anderen Kunstwerken dieses Zyklus durch eine gewisse Regelmässigkeit: durch die Gleichmässigkeit in der Anwendung der Ausdrucksmultiplikationen und Regelmässigkeit in der Wiederholung gleicher anklingender Ausdrücke. Dagegen stimmt es mit vielen Sonetten überein, indem es sich auch zunächst an eine Reflexion anlehnt und dann Steigerung und Anschwellung des Erlebens aufweist, bis es sich restlos in den genannten rhythmischen Pausen verdichtet.

Zweiter Teil.

Analyse einiger grammatischer und stilistischer Kategorien.

Das Beiwort in der Sprache der Barrett.

A. Funktion und Stellung des Beiworts.

Auffallend für den expressiven Stil der Portugiesischen Sonette ist die relativ häufige Anwendung des Beiworts (Adjektiv). Neben den anderen grammatischen Kategorien kann uns diese Wortart einen Einblick in die Dichterseele gewähren, kann uns mit ihrer Struktur und ihren Vorgängen wenigstens in annähernder Weise vertraut machen. Und da diese sich ungefähr bietende Kenntnis der geistigen Struktur immer doch noch das zentralste und wichtigste Ergebnis unserer stilistischen Untersuchung werden soll, so wollen wir auch hier eine eingehende Analyse dieses so entscheidenden sprachlichen Faktors geben.

Warum aber ist dieses Wort für die verschiedenen Stilarten und Sprache der Barrett von so grosser Bedeutung? Sein Name (Adjektiv, Beiwort) weist ja gerade auf seine Zufälligkeit und seinen untergeordneten Rang in der Sprache hin, betont doch ausdrücklich seine Kraftlosigkeit und Unmöglichkeit, ohne ein zugehöriges "Grundwort" sich in der Sprache selbständig zu behaupten. Dennoch wiesen wir bereits auf seine Bedeutung hin, und dieses mit vollem Recht, wie aus der weiteren Ausführung folgen wird.

Wir müssen nun bemerken, dass man diesen seinen Namen, oder seine einmalig festgelegte syntaktische Bedeutung nicht für alle Stilarten gleichartig werten kann. Vielmehr muss Wesen und Funktion des Beiworts nicht nur in jeder literarischen Epoche, sondern sogar in jedem Individualstil von neuem aufs Schärfste geprüft werden. Durch die genaue Betrachtung der letzteren wird sich hauptsächlich die Tragweite und Bedeutung des künstlerischen Wertes dieses Wortes ergeben.

In manchen Stilarten, wie etwa im Expressionismus, wird dem Adjektiv ein seinem Namen entsprechender Rang verliehen. Das Beiwort wird hier als Zerstörer der Ausdruckskraft angesehen. Daher wird sein Gebrauch möglichst eingeschränkt, manchmal sogar völlig vermieden. Wie stark hier die Substanz gegenüber der Eigenschaft betont wird, geht aus einer Aeusserung

Karl Sternheims hervor: "Ist endlich in dem Schreiben-Wollenden durchsichtigste Klarheit des Beabsichtigten erreicht, seine Vision des Satzes komplett, muss auf das Papier der vollendete Prozess sich so übersetzen, dass des Mitzuteilenden Kern, seine Substanz, das Subjekt im Satz, den prominentesten, dem Leser wie ein Signal ins Auge fallenden Platz hat. Ich will in diesem Satze überhaupt nur dieses Subjekt gereinigt von aller Missdeutung mitteilen. Und diesem höchsten Verlangen ordnet sich, was ich sonst noch sage, unter" [1]). Ganz diametral dagegen verläuft der Gebrauch des Adjektivs in der Romantik, wo es im Gegensatz zum Expressionismus gerade eine zentrale Stellung einnimmt. Es sei hier auf die Ausführungen von Fritz Strich verwiesen: "Das eigentliche romantische Wort war das Beiwort. Es kam der romantischen Sprache nicht sowohl darauf an, die zeitliche Bewegung und Verwandelung zu gestalten, als vielmehr den wechselnden Zustand, die Brechung und die Farbe der Zeit. Sie legte das Gewicht auf das, was die Seele und Empfindung an die Dinge heranwirft ("Adjektiv"), und nicht auf diese selbst und ihre zeitliche Bewegung. Die romantische Seele wollte mit dem Beiwort ihr Erlebnis von den Dingen und der Welt zur Sprache bringen und ihnen seelischen Gehalt für substantiellen geben. Novalis erklärte in der Tat, die Beiwörter für "dichterische Hauptwörter", und Musset konnte einmal mit gutem Grunde sagen, dass Romantik nichts anderes als die Poesie der Beiworte sei" [2]).

Welche Differenz zwischen den beiden Stilarten! Im Expressionismus Vermeidung der Eigenschaft, in der Romantik Ueberbetonung derselben. Um den verschiedenartigen Wert, den diese grammatische Form in den verschiedenen Stilarten annehmen kann, noch deutlicher zu zeigen, sei auch hier kurz auf die Funktion des Beiworts in der Sprache des Impressionismus hingewiesen. Wie die Romantik, so macht diese Kunst, der es auf genaue Wiedergabe der Erscheinungswelt ankommt, grossen Gebrauch von dieser Kategorie. Luise Thon behauptet sogar, dass der impressionistische Dichter geradezu verschwenderisch mit dem Gebrauche des Beiworts umgehen würde. In beiden Kunstrichtungen wird das Adjektiv gehäuft, doch macht sich dabei folgender Unterschied geltend: der romantische Dichter lässt seine seelischen Empfindungen in den Vordergrund treten, das Beiwort weist bei ihm einen individuellen künstlerischen Wert auf, der Impressionist wird sich dagegen mehr dem Eindruck der Erscheinungswelt anschmiegen, wobei aber dieser

1) zit. bei W. Schneider, Meister des Stils, Ueber Sprache u. Stillehre p.117

2) Deutsche Klassik und Romantik, p. 218 (Fritz Strich)

individuelle künstlerische Wert des Beiworts in den Hintergrund tritt, ja vielleicht oft ganz verloren geht.

Welche gemeinsame Faktoren aber hat die Sprache der Barrett mit diesen genannten Stilarten? Kann man bei ihr von einer "Kunst des Beiworts" sprechen? Keineswegs! Im Vergleich zur Romantik und zur impressionistischen Kunst wird bei ihr ein relativ geringer Gebrauch vom Beiwort gemacht. Auch bei ihr besteht die Tendenz, die Substanz stärker als ihre Eigenschaft hervortreten zu lassen. Ausserdem mag sich wohl dabei ab und zu ein typisch englicher Zug geltend machen. Allein, absolut betrachtet, ist doch diese Wortart in den Portugiesischen Sonetten reichlich vertreten. Als Grund dafür kann die Mannigfaltigkeit der seelischen Empfindungen angesehen werden, die einem steten Wechsel ausgesetzt sind. Doch muss gleich betont werden, dass hier keine gleichmässige Verteilung des Beiworts vorhanden ist. Manche Sonette: 1, 3, 8, 10, 22, 31 u.a.m. zeichnen sich durch eine Fülle von Adjektiven aus, während in anderen Sonetten, wie 2, 6, 9, 13, 14 u. a. m. das Beiwort nur spärlich gebraucht wird. Und innerhalb der einzelnen Sonette finden wir Substanzbegriffe, die mit einem, oft mit zwei und nicht selten mit drei Attributen versehen sind. Jedoch wird in den Portugiesischen Sonetten die Zahl drei im Unterschied zum Impressionismus und anderen Stilarten hier von keiner grösseren übertroffen. Im allgemeinen spielt auch hier bei der Anwendung des Beiworts das Zweier- und Dreiersystem eine bedeutende Rolle. Durch diese ungleichmässige Verteilung der grammatischen Kategorien entstehen aber methodische Schwierigkeiten bei ihren Analysen. Diese Schwierigkeiten sind aber nur in der Art des Stils von E. Barrett begründet. Da die Sprache dieser Dichterin sich ganz dem Grade des momentanen Erlebens anzuschmiegen sucht, so wird bei dem Anschwellen und Abnehmen dieses Erlebens bald die eine, bald die andere Wortart überhand nehmen. Bald wird das eine, bald das andere stilistische Mittel herangezogen, um das "So-Sein" des Erlebens zum Ausdruck zu bringen. Daher versteht es sich, dass auch das Adjektiv manchmal gehäuft und dann ganz weggelassen wird.

Was die Funktion des Beiworts betrifft, so weist sie grosse Aehnlichkeit mit der der romantischen Sprache auf. Auch bei der Barrett handelt es sich in vielen Fällen um die Abbildungen der seelischen Empfindungen, was sehr oft mit Hilfe des Adjektivs geschieht. Es zeigt sich bei der Barrett das Bestrebtsein, diese an und für sich unfassbaren seelischen Vorgänge durch sprachliche Elemente fassbar zu machen, daher tritt das Beiwort bei dieser Gelegenheit oft in der Funktion einer Metapher auf. Da es der Dichterin auf völliges, restloses Sagen ankommt, so

dient das Beiwort ferner als Mittel, einen dem Bewusstsein gegebenen Gegenstand etwas näher zu charakterisieren. Dabei muss bemerkt werden, dass es sich in den Portugiesischen Sonetten nicht um die Schilderung derjenigen Eindrücke, die von aussen her auf das Auge der Dichterin eindringen, sondern um die genaue Schilderung ihrer Erlebnisobjekte handelt. Und wie sehr die Dichterin bemüht ist, möglichst alle Merkmale eines solchen Objektes anzugeben, zeigt eben das häufige Versehen eines Substanzbegriffs mit mehreren Attributen (Son. 25 Z. 10 f.):

"And let it drop adown thy calmly great
Deep being!"

oder (Son. 28 Z. 1):

"My letters! all dead paper, . . . mute and white!

In diesen Fällen haben wir es meistens mit deskriptiven Adjektiven zu tun. Hier will die Dichterin die Gegenstände ihrer Schilderung nicht von anderen gleichen oder ähnlichen abgrenzen, sondern sie greift aus der Fülle der Attribute, die dem Gegenstand zukommen könnte, einige heraus. Hier liegt durchaus kein stiller Vergleich vor, was beim definierenden Adjektiv Voraussetzung ist, sondern wie die angeführten Beispiele zeigen, kommt hier eine Steigerung des Erlebens zum Ausdruck. In dieser seelischen Erregung aber werden keine Vergleichsgegenstände herangezogen, sondern ein und derselbe Gegenstand wird nach allen seinen Richtungen möglichst beleuchtet. Deskriptiv sind vor allem die Adjektive, die das Wesen R. Brownings charakterisieren. Wenn die Dichterin ihn mit *"liberal and princely giver"* anredet, so will E. Barret R. Browning nicht anderen *"givers"* gegenüberstellen, sondern nur seine Eigenart als *"giver"* näher bestimmen. Im allgemeinen herrscht das deskriptive impressive Adjektiv da vor, wo es sich um die Gestaltung des Erlebens in seiner ganzen Ursprünglichkeit handelt. Wo aber grössere Reflexion eintritt, was in den Portugiesischen Sonetten neben den schöpferischen Augenblicken durchaus nicht selten der Fall ist, tritt auch das definierende Beiwort in den Vordergrund.

Es sei hier noch kurz auf die Beziehung des Beiworts zu seinem "Grundwort" hingewiesen. Neben dem prädikativen herrscht in den Sonetten und auch in anderen Werken das attributive Adjektiv vor. Dieses hängt auch mit der expressiven Art ihrer Sprache zusammen. Durch die attributive Stellung wird der Eigenschaft die grössere Selbständigkeit genommen. Es schmiegt sich mehr an den Substanzbegriff an und liegt, um mit Deutschbein zu sprechen, "In der mittelbaren Sphäre der Substanz", während das prädikative in der "unabhängigen Sphäre" liegt und somit der Eigenschaft neben der Substanz eine ziem-

lich grosse Betonung erteilt. Vor allem aber soll die attributive Stellung die enge Zusammengehörigkeit vom Substantiv und seiner zugehörigen Eigenschaft betonen. Wenn die Dichterin schon Adjektive anwendet, so will sie darauf hinweisen, dass diese Substanzbegriffe ohne die angeführten Eigenschaften garnicht denkbar sind, sie gehören unbedingt dazu.

Diese enge Verbundenheit aber lässt vermuten, dass das Beiwort nicht erst sekundär, sondern zugleich mit seinem zugehörigen "Grundwort" im Bewusstsein der Künstlerin auftaucht, während zwischen prädikativem Adjektiv und seinem Beziehungswort meistens eine zeitliche Spanne liegt, in der ein Reflektieren über die Qualität des Substanzbegriffes stattfindet (S. 8 Z. 6f.):

". . . am I cold,
Ungrateful".

In diesen Worten ist ein ausgesprochenes Reflektieren über das Verhalten der eigenen Person eingeschlossen. Das prädikative Adjektiv tritt meistens in Frage- oder Urteilssätzen auf, und somit ist schon gesagt, dass entweder eine Reflexion sich vollzieht, oder vorausgegangen ist (Son. 10 Z. 1f.):

"Yet, love, mere love, is beautiful indeed
And worthy of acceptation".

Nachdem die Dichterin über den Gegenstand nachgedacht hat, kann sie ein Urteil über seine Qualität fällen. Doch diese Qualität braucht nicht die einzigartige zu sein, die zum vorangegangenen Begriff unbedingt gehört. Die formale Verbindung von Subjekt und Prädikat durch die Copula "ist", deutet auf eine mehr oder minder bewusste Wahltreffung dieses Merkmals hin. Durch diese Wahl wird eines aus der Fülle herausgegriffen, wodurch der Gegenstand vielleicht von anderen abgegrenzt wird. Zu beachten ist noch, dass die Adjektive in prädikativer Stellung sich dem Charakter des Verbums nähern. Da in den Portugiesischen Sonetten es sich in den meisten Fällen um die Schilderung von Wesenseigenschaften, also um die Angabe dauernder Zustände handelt, so ist es erklärlich, dass das attributive Adjektiv vorgezogen wird. Fast ausschliesslich sind die Adjektive, die die Charakterzüge von R. Browning abbilden, attributiv gebraucht. Wenn sie ihn mit *"princely heart"* oder *"gracious singer"* bezeichnet, so ist es offensichtlich, dass sie diese Merkmale nicht als zeitlich vorüberfliessende ansieht, sondern als Eigenschaften, die ewig dauern und aufs Engste mit dem Wesen des Dichters verknüpft sind.

Eine ganz besondere Stellung und abweichend von der üblichen nimmt das Farbadjektiv in der Sprache der Barrett ein. Es tritt vielfach in der attributiven Stellung auf, oder es wird von seinem Beziehungswort durch ein anderes, meistens Gefühlsadjektiv getrennt (Son. 30 Z. 4ff.):

". . . The acolyte
Amid the chanted joy and thankful rite,
May so fall flat, with pale insensate brow".

Wie in der Interpretation des Son. 5 schon gezeigt wurde, handelt es sich bei der Trennung des Adjektivs von seinem Substantiv um die Hervorhebung des auffallendsten Merkmals einer herbeigerufenen Impression. Die Blässe des sinkenden Akoluths drängt sich als erstes Merkmal auf. Durch diese Stellung erhält das Beiwort einen starken Akzent, denn jede Abweichung von der Normalstellung löst eine emphatische Wirkung aus. Es taucht hier die Vorstellung einer überwältigenden Blässe auf. Diese Tendenz, die Farbadjektive besonders stark zu betonen, macht sich in vielen Gedichten der Barrett bemerkbar (The sea-mew Z. 1 f.):

"How joyously the young sea-mew
Lay dreaming on the waters blue"

oder (Aurora Leigh):

"I sit alone, alone in my chamber blue".

In beiden Fällen zeigt das nachgestellte Beiwort, dass vom gesamten Eindruck die Farbe doch das Merkmal ist, von dem das Auge am meisten getroffen wird. Oder (The lost bower II.):

"Green the land is where my daily
Steps in jocund childhood played".

Die grüne Farbe der Landschaft, die die Dichterin schildern will, soll eben durch die Voranstellnng des Beiworts hervorgehoben werden. Oder (ib.):

"Up the cedar alleys green".

B. Die Wahl des Beiworts.

Die bisherige Betrachtung des Beiworts hat uns mit seinem Ausdrucksvermögen und somit seiner Aufgabe als sprachlichem Element vertraut gemacht. Nun gilt es zu untersuchen, welche Adjektive die Dichterin eigentlich bevorzugt, denn erst durch die Kenntnis der Wahl der Adjektive wird sich ihre ganze Tragweite und Bedeutung ergeben. Die Funktion des Beiworts hat uns gezeigt, wie die Dichterin die Dinge erlebt, hat uns einigen Aufschluss ihrer seelischen Struktur gegeben. Die Wahl der Adjektive wird uns zum guten Teil die Individualität der Dichterin enthüllen. Insofern ist die Analyse des Beiworts auch in dieser Richtung von grosser Bedeutung, denn ohne die Heranziehung biographischer Aufzeichnungen kann man an Hand der Wahl dieser grammatischen Kategorie a) den Einfluss der physischen Konstitution von E. Barrett auf ihre künstlerischen Leistungen zeigen und b) die Wertwelt dieser Dichterin entwickeln.

Auch hier sei es gestattet zum Vergleich andere Stilarten heranzuziehen. Im Gegensatz zum impressionistischen Künstler, der nur den momentanen Eindruck festhalten will und zu Gunsten

desselben mit seinen eigenen Werten hinter die Welt der Objekte sich zurückzieht, bekommt die Dingwelt bei der Barrett gerade ein Kolorit ihrer individuellen Denk- und Phantasiesphäre. Während der Impressionist demnach oft seine Epitheta von aussen heranholt, um sie an die Erscheinungswelt heranzutragen, sind bei der Barrett das von Schmerzen schillernde Dasein und ihre religiöse ethische Wertwelt die Quellen, aus denen die Attribute herbeiströmen. In dem Beiwort spiegelt sich demnach das Ich der Dichterin wieder.

Wie im Impressionismus, so herrscht in der Sprache der Barrett infolge der Buntheit der seelischen Empfindungen neben dem Epitheton ornans das sog. "épithète rare"[1]) vor. Indem aber das generalisierende Beiwort, das meistens auf einen überpersönlichen Wert hinweist und daher in der antiken und mittelalterlichen Literatur bevorzugt wird, in den Dichtungen der Barrett zu Gunsten des seltenen Beiworts zurücktritt, so beweist auch dieses, dass wir es in den Werken unserer Dichterin überwiegend mit persönlichen Werten zu tun haben. Ueberall tritt die Individualität in den Vordergrund, und man kann schon an Hand des Beiworts den durchaus subjektiven und somit lyrischen Charakter ihrer Werke erkennen.

Neben dem "épithète rare" finden sich, wie gesagt, Begriffe, die wiederholt mit demselben Attribut versehen werden und sich dann dem Epitheton ornans, das im griechischen Epos (Homer) vorherrscht, nähert. Diese Erscheinung tritt vor allem dann zutage, wenn die Dichterin sich intensiv mit griechischer Mythologie auseinandersetzt. So versieht sie in ihrem Jugendwerk (The Battle of Marathon), wo sie noch ganz dem Einfluss des Griechischen ausgesetzt ist, die Pallas Athene mit dem bei Homer geläufigen Epitheton ornans "glaukopis":

"Her prayer obtained the blue-eyed goddess".

Aber auch in den späteren "poems", wo von den Göttern Griechenlands die Rede ist, tritt häufig das generalisierende Beiwort auf (The dead Pan):

"Shall the casque with its brown iron,
Pallas, broad blue eyes eclipse",

oder in "The Musical Instrument" ist die übliche Bezeichnung für "Pan": *"The great god Pan"* übernommen und wiederholt angewandt. Durch dieses intensive Sich-Befassen mit der griechischen Mythologie scheint die Dichterin völlig von griechischer Denkart befangen zu sein, die griechische Welt ganz wiederzuerleben, so dass die Uebernahme der oben angeführten generalisierenden Beiwörter durchaus erklärlich ist. Schwieriger sind die Fälle zu motivieren, wo zumindest Zweifel vorliegen, ob das

1) R. M. Meyer, Stilistik p. 185.

auftauchende Epitheton ornans sich ohne weiteres auf griechischen Einfluss zurückführen lässt. In dem genannten Gedichte "The dead Pan" werden die Götter Griechenlands dreimal mit dem Attribut *"false"* versehen:

"And the false gods fell down moaning", (XXVIII)
. . . . . .
"All the false gods with a cry (XVIII)
Rendered up their deity . . ."
. . . . . .
"O ye vain false gods of Hellas". (XXXI)

Hier wird vielleicht weniger ein Einfluss vorliegen, als vielmehr will die Dichterin hier ihr Werturteil über diese Welt ganz besonders stark hervorheben. Vor allem liegt es ihr am Herzen, den Gegensatz zwischen Christentum und heidnischer Götterwelt zu betonen. So kann also die Wiederholung dieses Attributs "false" mit der Tendenz zusammenhängen, ein individuelles Merkmal stark hervortreten zu lassen, was bei der Dichterin nicht selten der Fall ist.

Was die Portugiesischen Sonette betrifft, so sind neben dem Vorherrschen des "épithète rare" nur zwei Belege für feste Verbindungen vorhanden: "Sweet years" (Son. 1 Z. 2 und Z. 7). Besonders charakteristisch aber ist die viermalige Wiederholung des attributiven Adjektivs "heavy" plus dem Substantiv "heart" (Son. 5 Z. 1; Son. 11 Z. 4; Son. 25 Z. 1 u. Z. 9). Das wiederholte Auftauchen dieser Verbindung beweist, wie stark die Dichterin von ihrem Leiden erfüllt ist. Und ausserdem soll durch diesen Ausdruck die Massigkeit und Fülle ihrer erlittenen Schmerzen unermüdlich betont werden. Aus ihrer Ehrlichkeit heraus erklärt es sich, dass sie R. Browning nicht genug auf ihr schweres, von Leiden gesättigtes Dasein, das durch *"heavy heart"* angedeutet wird, hinweisen kann. Während aber hier diese Verbindung eine metaphorische Färbung aufweist, hat dieses Attribut *"heavy"* in der absoluten Häufigkeit die übliche Bedeutung von schwer, müde. Es wird in den verschiedenen *"poems"* gern mit dem Ausdruck *"eyelids"*, aber auch mit anderen Substantiven verbunden (The cry of the children Z. 72):

"And underneath our heavy eyelids . . ."

oder (Lady Geraldine's courtship):

"Heavy white her eyelids . . ."

In den Portugiesischen Sonetten weist das Attribut auf Kummer und Trauer hin, ist also mehr Ausdruck eines psychischen Zustandes, während in diesen angeführten Beispielen das Adjektiv auf einen physischen Zustand hindeutet. Es scheint, als ob dadurch der Aussenwelt ihre eigene körperliche Verfassung mitgeteilt wird; die eigene Müdigkeit, unter der die Dichterin gelitten hat, wird in die Dinge hineingesehen. Aus eben diesem Mitteilen

und Hineingeheimnissen der seelischen und physischen Konstitution erklärt sich auch die häufige Anwendung der Beiworte *"weary, tired"*. In den Portugiesischen Sonetten weisen freilich diese Adjektive auf die Art ihres eigenen Daseins hin (Son. 3 Z. 11):

"A poor, tired, wandering singer? . . ."

oder (Son. 11 Z. 5):

"This weary minstrel-life . . ."

Aber auch in den anderen *"poems"* ist dieses Adjektiv in beträchtlichem Masse vorhanden, denn, wie gesagt, vollzieht sich hier ein dauerndes unbewusstes Hineinströmen-Lassen derjenigen Attribute, die ihren eigenen Zustand abbilden. (The cry of the children Z. 29 f):

"‚Our young feet' they say, 'are very weak;
Few paces have we taken, yet are weary . . .'"

oder (ib. Z. 65):

"'For oh', say the children, 'we are weary,
And we cannot run or leap;'".

oder (Berta in The Lane Z. 5 ff):

"Though the clock stands at the noon
I am weary. I have sewn,
Sweet, for thee, a wedding gown.
Sister, help me to the bed,"

Man braucht, wie gesagt, die Leidensgeschichte der Barrett garnicht anzuführen, denn eingehende Betrachtung des Beiworts gibt ausreichenden Aufschluss über dieses ihr Dasein und zeigt ferner, wie die künstlerische Produktion beständig dem Einfluss ihres körperlichen Zustandes ausgesetzt ist.

Noch einige Adjektive dieser Art mögen hier angeführt werden: absolut häufig werden gebraucht *"languid, melancholy, sad, bitter"*. Sie alle weisen deutlich auf den genannten Zustand hin.

Besondere Beachtung verdient das Beiwort *"poor"*. Die überaus häufige Anwendung dieses Beiworts kann hauptsächlich als Ausfluss ihrer ethischen Einstellung angesehen werden. Aus ihrem Leiden heraus ist es allerdings zu verstehen, dass ihre Liebe zur leidenden Kreatur sich in gesteigertem Masse zeigt, dass eine innere Teilnahme am Leiden der Mitwelt sich beständig kundtut. Auf dieses weist eben das auf Schritt und Tritt angewandte Beiwort *"poor"* hin. Wenn E. Barrett ihre eigene Person oder Gegenstände, die ihre Person betreffen, mit diesem Beiwort versieht, so will sie die Armut, die das wesentliche Charakteristikum des Leidens ist, ja mit demselben identisch ist, betonen. In den Portugiesischen Sonetten, wo sie unaufhörlich auf dieses Los hinweist, scheint das Beiwort *"poor"* die genannte Bedeutung zu haben (Son. 4 Z. 5 f):

"And dost thou lift this house's latch too poor
For hand of thine?"

oder sie sagt in Son. 8 Z. 9 von ihrer Person:

"Not so, not cold, — but very p o o r instead!"

Auch in ihrem *"De Profundis"* hat dieses Beiwort dieselbe Bedeutung (Z. 33 f):

"I sit and knock at nature's door,
Heart-bare,heart-hungry, very p o o r,"

oder (ib Z. 58):

"Creep in, p o o r Heart, beneath that fold."

Da E. Barrett der Ansicht ist, dass der Dichter fast immer dem Leiden und somit auch der Armut preisgegeben ist, so wird zum Begriff *"poet"* das Attribut *"poor"* gern hinzugefügt. Es sei hier auf das bereits zitierte Beispiel: (Son. 3 Z. 11) hingewiesen; oder (Lady Geraldine's courtship Z. 17):

"I was only a p o o r poet, mad for singing at her casement"

An anderen Stellen dagegen weist dieses Attribut mehr oder minder auf die Stellung der Dichterin zur leidenden Mitwelt (The cry of the children Z. 101):

"Now tell the p o o r young children, o my brothers?

Wir sehen also, dass das Beiwort ein willkommenes sprachliches Element ist, um diese ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Ebenso wie *"poor"* ist auch *"tender"* ein häufig angewandtes Beiwort. Seine Häufigkeit erklärt sich aus eben ähnlichen Gründen, die für das Beiwort *"poor"* massgebend waren. In den Portugiesischen Sonetten ist zwar das Beiwort nicht stark vertreten, es sei hier auf die Worte des Sonetts 35 Z. 7 f. hingewiesen:

"Nay, wilt thou fill that place by me which is
Filled by dead eyes, too t e n d e r to know change?"

Dagegen begegnet uns das Beiwort in ihren anderen Werken ziemlich häufig (Lady Geraldine's courtship): *"t e n d e r voice"*, (De Profundis): *"t e n d e r friends"*.

Der individuelle Charakter der Schöpfungen von E. Barrett ergibt sich ferner aus dem Gebrauch vieler Adjektive, die auf die dahinter stehende Wertwelt der Dichterin hindeuten. Es sind hauptsächlich die Attribute, die mit den Werten *"Truth, Beauty"* zusammenhängen. Ihre Kunst wird von diesen für sie höchsten Werten geradezu beherrscht. In der Gestalt ihrer Werke prägt sich dieser Wahrheitsbegriff aus. Es muss noch einmal beachtet werden, dass die Variation eines und desselben Gedankens. wie auch die Einführung von Prosaïsmen in höchst lyrischen Kunstwerken mit der grossen Ehrlichkeit, die als Grundzug des Wesens der Barrett angesehen werden kann, zusammenhängt. Ja, sie stellt sogar die Forderung auf, dass diese Werte die Substanz dichterischer Kunstwerke werden sollen. Dieses ihr Verlangen kommt neben anderen Gedichten hauptsächlich in ihrem bereits zitierten Gedicht *"The dead Pan"* mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck: (XXXVIII f.) :

"What is true and just and honest,
What is lovely, what is pure,
All of praise that hath admonisht,
All of virtue, shall endure;
These are themes for poets' uses,
Stirring nobler than the muses,
Ere Pan was dead.
O brave poets, keep back nothing,
Nor mix falsehood with the whole;
Look up Godward; speak the truth in
Worthy song from earnest soul:
Hold in high poetic duty,
Truest truth the fairest beauty!"

In diesen Worten finden wir Aufschluss für die absolute Häufigkeit der Attribute, die diesen Werten entsprechen. Sowohl in den Portugiesischen Sonetten wie in vielen anderen *"poems"* ist eine Häufung dieser Adjektive vorhanden. Denn es kommt der Dichterin hauptsächlich darauf an, ihr *"soul's true face"* zu zeigen. Dieses muss als das oberste Prinzip ihrer Kunstwerke angesehen werden, und von diesem Prinzip sind die meisten Eigentümlichkeiten ihres Stils bedingt. Im Zyklus unserer Sonette ist allerdings das Substantiv *"truth"* stärker als das entsprechende Adjektiv vertreten. Dieses hängt wahrscheinlich mit dem expressiven Stil der Sonette zusammen, und ferner erklärt sich die Bevorzugung des Substantivs aus dem Verlangen heraus, die ganze Fülle dieses Begriffs zu betonen, was durch das Substantiv besser ausgedrückt wird. Dagegen mögen hier andere Adjektive dieser Art wie *"earnest, perfect"* angeführt werden. Besonders starker Gebrauch wird vom Beiwort *"pure"* gemacht. Dieses Beiwort tritt vielfach in der Funktion einer Metapher auf; es weist auf die Reinheit und Vollkommenheit im übertragenen Sinne hin. (S. 18 Z. 13f):

"Take it, thou, . . . finding pure, from all those years,
The kiss my mother left here when she died."

oder (Son. 22 Z. 10 ff):

". . . where the unfit
Contrarious moods of men recoil away
And isolate pure spirits, . . ."

Sehr häufig wird das Beiwort auch in anderen *"poems"* angewandt: (Lady Geraldine's courtship)

"Her pure voice overflowed the rest"

oder (ib):

"pure gold"

oder:

"this is truth in its pure grace".

Aus dem Hervortreten-Lassen dieser Attribute ersehen wir, dass ihre Kunstwerke ein durchaus subjektives individuelles Gepräge tragen. Die Dichterin kann demnach fast nie hinter das Objekt ihrer Darstellung sich stellen, sondern überall wird, wie diese

Attribute zeigen, durch ein geheimnisvolles Gesetz die eigene Wertwelt mit hinein verwoben. Die ganze sittlich-religiöse Einstellung der Dichterin ist bereits daran erkennbar. In den Werken, die vor den Portugiesischen Sonetten entstanden sind, sind viele Attribute vorhanden, die aus der religiösen Sphäre stammen. Diese Fülle der Beiwörter verrät, dass die Denkart von E. Barrett in jener Zeit ganz und gar von der Idee Gottes und von anderen metaphysischen Gegenständen durchdrungen war. Neben anderen sind hauptsächlich die Adjektive *"mystic, divine"*, zu nennen, die vor allem in ihren lyrischen Dramen *"The Seraphim"* und *"A Drama of Exile"* eine grosse Rolle spielen. Aus der Fülle mögen hier einige Beispiele angeführt werden (p. 111): *"seraphic agony"*; (p. 150): *"seraphic brows"*; oder *"mystic"* (p. 148): *"mystic pain"*; (p. 150): *"mystic darkness"*; oder (*"The lost bower"*): *"Mystic presences of power"*. Dagegen kommt im ganzen Zyklus der Portugiesischen Sonette dieses Beiwort nur einmal vor. Es ist gerade bezeichnend, dass dieses Adjektiv *"mystic"* nur im ersten Sonett auftaucht. Dieses kleine Kunstwerk entwächst ja noch jener seelischen Grundhaltung, die alle ihre Kunstwerke vor ihrem grossen Erleben, ihrer Liebe, bestimmt hat. Es ist erklärlich, dass E. Barrett in ihrem Leiden und ihrer Isoliertheit die reale und konkrete Welt oft übersprungen und daher zur Mystik gelangt war. Jetzt aber ist mit der Liebe etwas Realeres in ihr Leben getreten. In den Portugiesischen Sonetten wird kein metaphysischer ausserweltlicher Gegenstand in Kunst verwandelt, sondern ihre Liebe. Daher erklärt sich die Abnahme des Gebrauchs dieses Adjektivs im Zyklus dieser Sonette. Reichlich vertreten ist in ihren genannten Dramen das Beiwort *"divine"* (p. 5) *"the mouth divine"*. In den Portugiesischen Sonetten taucht es aber nur spärlich auf. (Son. 41 Z. 8f):

> ". . . thy divinest Art's
> Own instrument, didst drop down at thy foot"

Da die Poesie ihrer Ansicht nach im Dienste der Religion stehen soll, so macht sich bei ihr die Neigung geltend, die genannten Begriffe miteinander zu verbinden. Im allgemeinen wird ja von der Barrett keine allzu strenge Trennung zwischen Religion und Kunst vollzogen. Meiner Annahme nach kann man sogar das religiös-ethische Moment bei der Barrett wenigstens in den vor den Portugiesischen Sonetten entstandenen Werken als das Dominierende ansehen. Es tritt niemals zu Gunsten des Aesthetischen in den Hintergrund. In dem zusammenhängenden Zyklus der Portugiesischen Sonette tritt zwar ein Wendepunkt ein, jedoch ist auch hier das Aesthetische (wenn nicht ausschliesslich mit dem Religiösen) mit dem Ethischen eng verwoben.

Es kommt ja der Dichterin auf eine starke Betonung der Wertwelt an, daher sind neben den Adjektiven, die aus der ästhetischen Sphäre stammen, viele Epitheta in diesem Zyklus vorhanden, die sich auf die Wertwelt beziehen.

Neben diesen bisher angeführten Beiwörtern, die uns mehr oder minder die geistige Sphäre, in der E. Barrett sich bewegte, erschliessen, gibt es noch eine grosse Gruppe von Adjektiven, die sich hauptsächlich auf ihre sinnliche Wahrnehmung beziehen. Hierher gehören: a) Adjektive, die auf den Zusammenfall der Sinneswahrnehmungen, also auf die Synästhesie bei der Barrett hinweisen und b) die Farbadjektive.

a) In erster Linie kommt hier das Adjektiv *"silver"*, gelegentlich auch *"golden"* in Frage. Hauptsächlich findet bei der Barrett eine Vermischung der Gehör- und Gesichtswahrnehmung statt. Begriffe aus der Gehörsphäre werden oft mit dem Attribut *"silver"* versehen: (Son. 21 Z. 12f)

". . . toll
The silver iterance!"

oder: (Lady Geraldine's . . .)

"When a sudden silver speaking, gravely cadenced, over-rung them"

oder: (ib)

"And though sometimes she would bind me with her silver-corded speeches"

oder: (The dead Pan)

"The silver clash of their wings".

Gelegentlich findet sich auch ein Prädikat aus der Gehörsphäre, das mit einem Begriff aus der Gesichtssphäre verbunden wird: (Lady Geraldine's . . . Z. 4f)

"You should lead me to my peasants,
But their faces are too still".

Auch *"golden"* tritt manchmal in dieser genannten Bedeutung auf (vgl. Interpretation Son. 5). Doch während *"silver"* in manchen Fällen wie das Beiwort *"pure"* die Vorstellung des Reinen, Edlen hervorruft, scheint *"golden"* den Adjektiven *"gracious, princely"* nahezustehen. In den Portugiesischen Sonetten wird es meistens mit den Begriffen des Kostbaren verbunden, wobei das Beiwort plus zugehörigem Substantiv oft eine metaphorische, symbolische Bedeutung aufweist: (Son. 12 Z. 12) *"golden throne"*, oder: (Son. 22 S. 7f)

"The angels would press on us, and aspire
To drop some golden orb of perfect song",

Auch in anderen Gedichten wird dieses Adjektiv sehr gern angewandt (The dead Pan) *"golden seats"*. Oft wird dieses Attribut zum Begriff Pflanze hinzugefügt: (The lost bower)

"The golden hearted daisis"

oder: (A musical instrument) *"The golden lilies"*. Es ist eigentümlich, dass eine Dichterin, bei der das Attribut *"poor"* doch eine solch bedeutende Rolle spielt, auch grossen Gebrauch

von Adjektiven macht, die gerade das Gegenteil von *"poor"* besagen. Denn neben *"golden"* wird auch der Begriff *"purple"* sowohl in adjektivischer als auch substantivischer Funktion angewandt. Diese an Bedeutungsinhalt so entgegengesetzten Adjektive sind aber nichts anderes als Ausdruck der hart empfundenen Gegensätze der eigenen Natur. Auch hier kann uns demnach die Wahl des Beiworts gleich die seelische Struktur von E. Barrett beleuchten. Der Gebrauch dieser Adjektive weist eben auf die Zerrissenheit ihrer Natur hin. Wir können im Grunde mit Deutschbein ihre Natur als eine "romaneske Natur" bezeichnen. Was die Portugiesischen Sonette betrifft, so zeigt sich bei der Wahl dieser grundverschiedenen Adjektive ein gewisses Bestrebtsein, das eigene Dasein, dem das Attribut *"poor"* angemessen ist, von einem höheren, vollkommeneren, das durch *"gracious, princely"* charakterisiert wird, abzugrenzen. Daher werden in diesem Zyklus entsprechend dieser empfundenen Kluft die Attribute meistens aus zwei scharf kontrastierenden Sphären herangeholt. Die Attribute des Kostbaren, Schönen, wie *"gracious, princely"*, beziehen sich fast immer auf die Person von R. Browning, dagegen bezeichnet sie sich mit den Attributen der Armut.

b) Mit der Anschaulichkeit im Stile der Portugiesischen Sonette hängt auch die Anwendung vieler Farbadjektive zusammen. Auch unter den Farbadjektiven gibt es solche, die eine mehr metaphorische, symbolische Bedeutung aufweisen und öfter mit der Wertwelt der Barrett in einem engen Zusammenhang stehen, und solche, die Ausdruck ihres psycho-physischen Zustandes sind. Dementsprechend werden viele Substantive mit dem Adjektiv *"white"*, das oft die erstere, andere mit *"pale"*, das mehr die letztere Bedeutung hat, verbunden. Neben den ganz dunklen Farben sind die zuletzt genannten häufig vertreten. Auch hier macht sich jenes zwingende Gesetz geltend: nämlich die Attribute, die ihr eigenes Wesen abbilden, fliessen notwendigerweise in jede ihre Darstellungen hinein.

Im allgemeinen herrscht beim Farbadjektiv das *"épithète rare"* vor, doch treten auch hier ab und zu feste Verbindungen auf (Son. 42 Z. 3ff):

> "My ministering life-angel justified
> The word by his appealing look upcast
> To the white throne of God,"

oder (De Profundis Z. 76f):

> "God's voice, not nature's! Night and noon
> He sits upon the great white throne".

Das Attribut *"white"* dient in diesen Verbindungen als Symbol der höchsten Reinheit und Vollkommenheit. Auch in anderen Fällen dient das genannte Beiwort dazu, dieses zum Ausdruck zu bringen (Son. 20 Z. 11f):

", . . .- nor ever cull
Some prescience of thee with the blossoms white
Thou sawest growing!"

Noch stärker als *"white"* ist das Adjektiv *"pale"* vertreten (Son. 8 Z. 12):

". . . dead
And pale a stuff,"

(Son. 11 Z. 2f):

"Cheeks as pale
As these you see,"

(Son. 18 Z. 8f):

"It only may
Now shade on two pale cheeks,"

Aber nicht nur in den Portugiesischen Sonetten wird die bleiche Farbe, die als charakteristisches Merkmal ihres persönlichen Daseins dient, dauernd betont, sondern auch in den anderen Werken taucht dieselbe verhältnismässig häufig auf (Lady . . .):

"She had been paler at the word",

oder (The Seraphim p. 112):

"O thou, who stronger art,
And standest ever near the Infinite,
Pale with the light of Light,
Love me,"

oder ib. p. 149:

"pale stars",

oder endlich (The cry . . . Z. 25):

"They look up with their pale and sunken faces",

Die folgenden Worte dieses Gedichtes können uns Aufschluss über die Häufung dieses Attributs geben (Z. 71f):

"And, underneath our heavy eyelids drooping,
The reddest flower would look as pale as snow".

Die Dichterin kann die Kinder diese Behauptung aussprechen lassen, weil diese Erscheinung für ihre Person voll und ganz zutrifft. Den müden Augen der Dichterin erscheint oft die farbenreiche Aussenwelt als farblos und verblichen. Diese Erscheinung wird dann in die Gegenstände der Darstellung hineingesehen. Sie teilt sich unwillkürlich der Schilderung gewisser Situationen mit. In den ersten Sonetten dieses Zyklus ist die dunkle Farbe überwiegend (vgl. Interpretation Son. 21). Neben den genannten Farben kommen gelegentlich auch solche wie *"grey, blue, brown"* vor. Ausser den bereits erwähnten festen Verbindungen, die deutlich dem Griechischen entlehnt wurden, wird das Attribut *"blue"* auch in anderen *"poems"* mit dem Substantiv *"eyes"* verbunden (Lady . . .):

"Her deep blue eyes"

oder (Aurora Leigh):

"Her rare blue eyes".

Die Farbadjektive sind in den meisten Fällen impressiven, ornamentativen Charakters, denn es handelt sich hauptsächlich um

die Wiedergabe herbeigerufener Impressionen und nicht um die Abgrenzung der Farben untereinander. Auffallend ist noch, dass die Farbadjektive oft gemeinsam mit Gefühlsadjektiven auftreten, wo ein jedes aber doch seine Selbständigkeit bewahrt, da sie nicht subordiniert, sondern koordiniert auftreten. Es besteht allerdings eine gegenseitige Beeinflussung dieser Beiwörter aufeinander (vgl. Interpr. Son. 5). Sie weisen in vielen Fällen eine innere Verwandtschaft auf. Demnach vermag jeder Eindruck der Aussenwelt eine entsprechende Stimmung bei der Dichterin hervorzurufen, und diese Stimmung wird eben durch das Gefühlsadjektiv abgebildet.

C. Das Beiwort in Rilkes Uebertragung.

Wie wir mit Hilfe des Beiworts einen Einblick in die künstlerische Grundhaltung und Wertwelt von E. Barrett gewonnen haben, so kann uns die Uebertragung dieser grammatischen Kategorie durch R. M. Rilke zur Kenntnisnahme der Kongenialität dieser beiden Künstler verhelfen. Wir fragen von vorneherein: Schliesst sich Rilke in der Wiedergabe der für die Barrett charakteristischen Beiwörter eigentlich an das Original an? Wenn wir diese Frage bejahen könnten, so würden wir bei der sonstigen Abweichung vom englischen Text auf zwei wichtige Momente schliessen können: 1) Rilke hat das Wesen der Barrett erkannt und 2) die beiden Künstler zeigen eine gewisse Verwandtschaft in ihrer Grundhaltung auf. Die nähere Untersuchung der Wahl dieser Beiwörter, die Rilke in seiner Uebertragung getroffen hat, besagt jedoch, dass Rilke im grossen und ganzen nur diejenigen Beiwörter des englischen Textes beibehält, die seiner Denk- und Phantasiesphäre entsprechen. Somit aber verhilft uns auch hier das Beiwort zu erkennen, dass Rilke nur das übertragen kann, was ihm wesensverwandt ist, und somit, dass Rilke zum eigentlichen Uebersetzer nicht prädestiniert ist. Allen seinen Uebertragungen drückt er mehr oder minder das Siegel seiner eigenen künstlerischen Art auf; er hüllt also ein fremdes Gebilde in ein Rilkesches Gewand ein. Daher kann uns auch schon aus der blossen Uebertragung die individuelle Wertwelt dieses Künstlers ersichtlich werden.

Was die genannte grammatische Kategorie betrifft, weist Rilkes Uebertragungstechnik folgende Faktoren auf. In den meisten Fällen werden die Beiwörter des englischen Textes weggelassen, oder sie werden durch Adjektive ersetzt, die eine Bedeutungsverschiedenheit aufweisen. Freilich können auch metrische Gründe dabei im Spiele sein. Einige von der Barrett gern angewandte Adjektive und hier hauptsächlich die sich wieder-

holenden festen Verbindungen werden von Rilke getreu wiedergegeben. So übersetzt er *"heavy heart"* dreimal mit "schweres Herz" und einmal sogar mit "überladenes Herz". Warum hält sich Rilke hier an das Original? Hier machen sich die oben angedeuteten Momente geltend. In der Wiederholung dieser Verbindung scheint der deutsche Künstler die Fülle des Leidens dieser liebenden Frau erkannt zu haben, und da Rilke gerade aus Bewunderung für E. Barrett und Luïze Labé, die in ihrem Leiden und ihrer Liebe gross waren, zur Uebertragung ihrer Liebeslyrik greift, so ist es wohl erklärlich, dass er gerade die Attribute, die sich auf die Fülle dieses Leidens beziehen, möglichst genau wiedergibt. (Abgesehen davon spielt auch die Vorstellung von "schwer" eine beträchtliche Rolle in den Werken Rilkes.) Was die anderen Beiwörter betrifft, die das Leiden der Barrett charakterisieren, so wird häufig der Sinn von *"sad, melancholy, languid"* etc. wiedergegeben, wenn auch formal betrachtet das Beiwort oft in eine andere Wortart übergeht. Hauptsächlich spielt auch in der Uebersetzung die Vorstellung "traurig" eine grosse Rolle:

Son. 1 Z. 6 f.: "I saw, in gradual vision through my tears,
The sweet, sad years, the melancholy years"
Rilke: ". . . sah ich durch mein Weinen leise
die süssen Jahre, wie sie sich im Kreise
aufstellten, traurig, diese von Verzicht
lichtlosen Jahre: meine Jahre".

Wenn man vom metrischen Zwange absieht, so scheint die Einkeilung des Wortes "traurig" von einer Tendenz herzurühren, diese Vorstellung besonders stark hervortreten zu lassen. Auch die Wiedergabe von *"melancholy years"* durch "diese von Verzicht lichtlosen Jahre" spricht für ausdrückliche Betonung der schmerzen- und kummervollen Jahre der Dichterin. In diesen Attributen aber spiegelt sich zugleich die ganze Grundhaltung Rilkes wieder: er liebt das Leiden, das Grosse, Ernste, Dunkle und Geheimnisvolle. Besonders aber scheint Rilke eine gewisse Vorliebe für das Schwere und Traurige zu zeigen, denn es wird nicht nur der Sinn dieser Vorstellung wiedergegeben, sondern, wie das letzte Beispiel zeigte, wird derselben noch ein grösserer Grad von Intensität verliehen, obgleich in der Uebertragung sich sonst die Tendenz geltend macht, die Intensität möglichst zu mildern. Auch in seinen anderen Werken spricht sich häufig diese Vorliebe aus. In seinem ersten Briefe an Kappus fordert er diesen Dichter auf, zunächst von seinen Traurigkeiten zu sprechen: "Schildern Sie ihre Traurigkeiten und Wünsche, die vorübergehenden Gedanken und den Glauben an irgend eine Schönheit, — schildern Sie das alles mit inniger, stiller, demütiger Aufrichtigkeit . . ." Hier zeigt sich bereits die ethische Einstellung

von Rilke. Oder er sagt in demselben Briefe: "und schliesslich wollte ich Ihnen ja auch nur raten, still und ernst durch Ihre Entwicklung durchzuwachsen". Deutlich ist hier die Kongenialität von Rilke und E. Barrett zu erkennen.

Andere Adjektive des englischen Textes dagegen, die einen allzu schrillen Ton aufweisen, werden für gewöhnlich nicht übersetzt; so wird das Beiwort "bitter", das einige Male im Zyklus auftritt. von Rilke nur selten übertragen, denn er ist bemüht, das allzu Schroffe und Krasse zu vermeiden.

Neben diesen Beiwörtern werden noch solche Epitheta gern von Rilke übertragen, die aus der Sphäre des Erhabenen und Würdevollen stammen:

Son. 4 Z. 2: "Most gracious singer of high poems!"
Rilke: "erlauchter Sänger lauterer Gedichte"

oder:

Son. 8 Z. 1 f.: "What can I give thee back, O liberal
And princely giver, . . ."
Rilke: "Was kann ich dir denn wiedergeben, du
freigebiger, fürstlicher Geber".

Es versteht sich wohl, dass er diese Attribute gern überträgt, da er auch sonst das Krasse und Alltägliche in seiner Wiedergabe stets in eine höhere Sphäre zu heben geneigt ist.

Was die Uebertragung der Farbadjektive betrifft, so werden von ihm hauptsächlich die wiedergegeben, die auch sonst in seinen eigenen Werken bevorzugt sind. Es handelt sich hier in erster Linie um die Beiwörter *"white, pale"*. Auch hierin zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft der beiden Künstler, denn es besteht eine gemeinsame Vorliebe für diese Farben. Es sei auf das bereits zitierte Beispiel (Son. 20 Z. 10 ff.) verwiesen. Rilke:

". . . Was gaben mir
die weissen Blumen, die du sahst".

Gelegentlich wird von Rilke die weisse Farbe wiederholt, obgleich an entsprechender Stelle im englischen Text eine solche Wiederholung nicht vorhanden ist:

Son. 24 Z. 9 ff.: ". . . Very whitely still
The lilies of our lives may reassure
Their blossoms from their roots!"
Rilke: ". . . Wir haben eine solche
getroste Kraft in unserm Blütenstand,
dass sie den weissen Blüten unverwandt
zuredet aus der Wurzel: weiss zu bleiben".

Aus den anderen Werken Rilkes mögen dafür folgende Belege angeführt werden (Erste Gedichte):

"Ich fühle, wie ich weisse Blüten trage"

oder (Traumgekrönt p. 141):

"In meinem heimlichsten Traum behalten, wie eine
weisse Zypresse hinter ihm stand"

oder (p. 118):

"Möchte ich weisse Wandelwege . . ."

Wir sehen, dass Rilke hauptsächlich nur das überträgt, was seinem eigenen Vorstellungskreis entspricht. Es wird sich auch in vielen Fällen wahrscheinlich mit der weissen Farbe wie bei E. Barrett die Vorstellung der Reinheit und Vollkommenheit verbinden. Auch die bleiche Farbe wird von Rilke sehr stark betont: diese ausdrückliche Hervorhebung dieser Farbe zeigt sich 1) wieder durch das wiederholte Einführen dieses Farbadjektivs, obgleich im entsprechenden englischen Vers es nur einmal auftaucht:

Son. 11 Z. 2 f.: ". . . Cheeks as pale
As these you see"
Rilke: ". . . Schient
ihr nicht vor Blässe, blasse Wangen?"

Hier kann die Wiederholung des Begriffs "blass" auf die Vorliebe Rilkes für die annominatio beruhen, doch geht auch aus anderem Zusammenhang hervor, dass der Nachdruck hier mehr auf die bleiche Farbe gelegt wird; 2) kommt die Betonung dieser Farbe zum Ausdruck durch die gelegentliche Verwandlung dieses Beiworts in ein entsprechendes Substantiv. Es sei hier auf das Beispiel Son. 8 Z. 12 hingewiesen:

Rilke: "die Farbe schwand. Es ist nicht nach Gebühr
dir so Verblichnes unters Haupt zu schieben".

Wie bei E. Barrett, so ist auch in den eigenen Schöpfungen Rilkes die bleiche Farbe ausserordentlich stark vertreten (Stundenbuch 3. Aufl., Insel 1909 p. 17):

"Und steht vor dir wie aller Engel Grösster:
ein Fremder Bleicher und noch Unerlöster"

oder (ib. p. 24: "Bleiche Wangen" oder p. 278: meiner Kindheit erblühte Blässe". Die anderen Farben, die im englischen Texte vorhanden sind, mit Ausnahme der ganz dunklen, die immer übertragen wird (vgl. Interpr. Son. 21), werden von Rilke weniger beachtet.

Nach diesen vorausgeschickten Bemerkungen gebührt es sich, eine systematische Uebersicht der Wiedergabe der Beiwörter zu geben:

1) Es ist oben schon betont worden, dass Rilke, was diese Wortart betrifft, stark vom Original abweicht: dadurch aber wird das scharfe Bild sowohl der geistigen Haltung wie auch der seelischen Entwicklung verwischt. Ein Beispiel soll dieses zeigen:

Son. 7 Z. 2 ff.: "Since first I heard the footsteps of thy soul
Move still, oh, still, beside me, as they stole
Betwixt me and the dreadful outer brink
Of obvious death".
Rilke: "Deiner Seele Schritt
war leise neben mir, o leis, und glitt
leis zwischen mich und das, was niederhing
in meinen Tod".

Bei der Barrett tragen die Beiwörter zur näheren Bestimmung der Situation bei; bei Rilke aber gewinnt die Darstellung durch

das Weglassen der Beiwörter einen unbestimmten, abstrakten Charakter. Ferner weisen die Adjektive *"obvious, dreadful"* auf das neugewonnene Lebensgefühl der Dichterin hin. Sie zeigen an, dass eine Distanzierung vom Todesgedanken bereits vorhanden ist. Wir empfinden deutlich, dass die Dichterin, die bis jetzt in diesem Gedanken aufgegangen ist, von nun an sich mit einem gewissen Schauer davon abwendet und sich dem Leben hingibt. Der Schauer wird so stark empfunden, dass das Bild des Todes mit seinen charakteristischen Merkmalen ganz lebendig vor den Augen der Dichterin steht. Für Rilke aber sind solche Adjektive zu kraft- und ausdrucksvoll und werden daher nicht übertragen.

2) Da die Substanzbegriffe der Portugiesischen Sonette vielfach in der Uebertragung von Rilke in Tätigkeiten verwandelt werden, so ist es erklärlich, dass viele Adjektive im deutschen Text die Form des Adverbs bekommen:

Son. 11 Z. 5 ff.: "This weary minstrel-life that once was girt
To climb Aornus, and can scarce avail
To pipe now' gainst the valley nightingale
A melancholy music —"
Rilke: ". . . Dieses Leben,
das für sein Singen Gipfel träumte, wo
kein Vogel singt, genügt nur eben eben
um eine Nachtigall im Tale so
traurig zu übertönen".

3) Rilke behält zwar in manchen Fällen die Form des Adjektivs, jedoch gibt er dabei eine differenzierte Bedeutung wieder:

Son. 2 Z. 8 f.: "'Nay' is worse
From God than from all others"
Rilke: "Dieses hier,
dies Nein von Gott, mein Freund, ist schwerer als
andere Nein".

Die Bevorzugung dieses Adjektivs hängt wahrscheinlich mit Rilkes Vorliebe für die Vorstellung "schwer" zusammen.

4) Es sei noch über die Stellung des Beiworts in der Uebertragung kurz bemerkt: wenn Rilke aus Kongenialitätsgründen das entsprechende Beiwort des englischen Textes in seine Uebertragung einführt, so gibt er seinem Adjektiv eine vom Englischen abweichende Stellung (Son. 12 Z. 8):

"When first thine earnest eyes with mine were crossed"
Rilke: ". . . hätte dein Gesicht
sich mir nicht zugekehrt, ernst wie noch nie
Liebe begehrend."

Abgesehen von den Stellen, in denen feste Verbindungen von Rilke wiedergegeben werden, oder in denen er die Stellung des Adjektivs verändert, weicht er von der Anwendung dieser Wortart von E. Barrett ab.

Anders verhält es sich mit der Wiedergabe der Beiwörter in der Uebertragung von Böhm: dieser übersetzt im wahren Sinne des Wortes, Rilke dagegen gestaltet. Daher trifft unser oben gefälltes Urteil auf die Uebersetzung von Böhm nicht zu. Aus dieser kann man doch schon einen Eindruck von den wesentlichen Elementen des Stils der Barrett bekommen. Man kann keineswegs über die subjektive Wertwelt von Böhm etwas aussagen, denn diese steht ganz im Hintergrund[1]). Böhm ist bestrebt, fast immer die Beiwörter wiederzugeben und zwar dort am meisten, wo das Beiwort als ein unentbehrliches Mittel zur Erkenntnis der künstlerischen Grundhaltung der Barrett sich zeigt. So gibt Böhm die Beiwörter des Son. 5 wieder, die, wie wir schon dort ausgeführt haben, wesentlich zum Verständnis der künstlerischen Natur der Barrett waren und von Rilke dennoch weggelassen wurden. Ferner sei auf die entsprechende Stelle seiner Uebersetzung hingewiesen, die wir unter Nr. 1 angeführt haben (Böhm 7 Z. 2ff):

"Seit ich erst deiner Seele Schritte still,
O stille neben mir gehört wie sie
Sich stahlen zwischen mich und klaren Todes
Schrecklichen Rand;"

Böhm ist hier bemüht, durch die Wiedergabe dieser Beiwörter ungefähr das Wesen der Sache zu treffen, doch ist diese Stelle nicht allzusehr geglückt, denn jene Ausdruckskraft, die in den Adjektiven des Textes enthalten ist, kommt auch hier nicht zu ihrer vollen Geltung.

Diese zuletzt genannten Adjektive des englischen Textes weisen darauf hin, dass diese Wortart nicht nur einen Vorgang zu veranschaulichen imstande ist, sondern dass mit ihrer Hilfe auch ein zweites wesentliches Moment des Stils erreicht werden kann: nämlich die Intensität. Im Gegensatz zu den Aeusserungen vieler Stilkritiker, dass das Beiwort die Ausdruckskraft schwächt, behaupten wir, dass diese grammatische Kategorie oft dem Stil unserer Sonette diese Eigenschaft in hohem Masse verleiht. Diese Behauptung wird z. T. schon aus der Ausführung hervorgegangen sein (vgl. A). Ergänzend sei hier nur bemerkt, dass gerade durch die Hinzufügung eines Adjektivs der expressive Charakter dieses Stils gesteigert wird. Freilich wird diese Stei-

1) Es ist jedoch zu beachten, dass Rilke, indem er die Form des Sonetts beibehält, grössere Schwierigkeiten zu überwinden hat als Böhm, der diese Form aufgibt und dafür den Blankvers wählt. Für R. tauchen sowohl sprachliche wie metrische Schwierigkeiten auf, denn es ist nicht einfach, die Anzahl der Zeilen des engl. Sonetts in der deutschen Uebertragung beizubehalten, zumal die Worte der engl. Sprache kürzer sind u. diese im ganzen als zusammengedrängter bezeichnet werden kann. Indem aber B. diesen straffen Bau aufgibt, fallen doch zum grossen Teil die genannten Schwierigkeiten weg. Böhm kommt es mehr auf das "nackte" Wort an, Rilke dagegen auf die Form des Kunstwerks.

gerung nicht immer durch das blosse attributive Adjektiv erreicht. Der Barrett aber, bei der die Tendenz besteht, das Erleben ganz zur Sprache zu bringen, gelingt es, auch mit dieser seitens vieler englischen Stilisten und anderer Schriftsteller missbilligten Wortart einen grossen Effekt zu erzielen. Dies geschieht, 1) indem die Dichterin viele emotionale Adjektive wie *"great, deep, strong, large"* etc. anwendet, vor allem aber durch den häufigen Gebrauch einsilbiger Adjektive: in diesem kurzen, prägnanten einsilbigen Wort ballt sich das innere Drängen zusammen und wird gleichsam ruckartig herausgeschleudert, so dass der Leser der Sonette empfindet, als ob dadurch eine innere Spannung zur Entladung gerät. Es versteht sich, dass durch diesen kurzen, abgehackten, aber umso schrilleren Ton eine grössere stilistische Wirkung erreicht wird. Ferner wird die Totalität des Erlebens mit Hife dieser Wortart zum Ausdruck gebracht, indem ein Beiwort durch ein zweites, die untereinander wesensverwandt sind, gesteigert wird (Son. 8 Z. 1f):

"What can I give thee back, O liberal
And princely giver, . . ."

Das erste Beiwort *"liberal"* scheint der Dichterin nicht auszureichen, um die freigebige Art R. Browning's darzustellen. Daher stellt sich ein zweites aus derselben Sphäre ein, das sowohl das *"liberal"* einschliesst, als es gleichzeitig übergipfelt. *"Princely"* besagt mehr und überbietet das erste Beiwort an Ausdrucksfülle. Auch bei den Farbadjektiven tritt diese Erscheinung zutage (Son. 19 Z. 4 ff):

"Receive this lock which outweighs argosies,
As purply black, as erst to Pindar's eyes
The dim purpureal tresses gloomed athwart
The nine white Muse-brows."

Die Intensität der Schwärze des Haares von R. Browning wird durch das Hinzufügen von *"purply"* gesteigert. Die Haare ihres Geliebten sind so schwarz, dass sie bereits eine andere Farbnuance annehmen. Durch das kontrastierende Bild der weissen Musen, wird der Grad der Schwärze noch erhöht. Diese Stelle ist für das restlose Sagen der Barrett besonders bezeichnend.

Beachtenswert ist noch das häufige Auftreten von Zwillingsformeln, die eben zum selben Zweck angewandt werden. Wie *"liberal, princely"*, so werden Substanzbegriffe oft mit zwei einander verwandlen Adjektiven versehen (Son. 12 Z. 11):

"Thy soul hath snatched up mine all faint and weak"

Um die ganze Vorstellung der Schwäche ihrer Seele zum Ausdruck zu bringen, würde das Adjektiv *"faint"* nicht genügen, daher taucht gleichzeitig ein mit diesem verwandtes Beiwort *"weak"* auf, das wir nur nachträglich als ergänzendes Element dieser Vorstellung wie auch als Steigerungsmittel empfinden. Auch in den anderen

Werken sind diese Zwillingsformeln reichlich vertreten (Aurora Leigh p. 6):

"She was week and frail"

oder (The cry . . . Z. 63f):

"Leave us qu'et in the dark of the coal-chadows,
From your pleasures fair and fine"

Die Anwendung der Zwillingsformel hängt mit dem Prinzip ihres Schaffens, nämlich *"truth"* zusammen.

Wir haben schon oft betont, dass was die Intensität betrifft bei Rilke sich stets eine diametrale Tendenz geltend macht; er mildert und schwächt jeden überschwenglichen Affekt

(Son. 8 Z. 6ff): ". . . am I cold,
Ungrateful, that for these most manifold
High gifts, I render nothing back at all?
Rilke: "Und ist es Undank, ist es Kälte, dir
nichts hinzugeben für so hohe Gaben?"

Bei der Barrett Ueberbietung an Ausdrucksfülle, aber auch zugleich an Ausdruckskraft, bei Rilke aber unbedingte Schwächung derselben. Man sieht ja, dass die Dichterin sich garnicht genug tun kann, um die freigebige Art von R. Browning zu kennzeichnen. Daher ist hier die höchste Steigerung erreicht. Aus der Uebertragung Rilkes aber kann man die Gestaltungsart der Barrett nicht mehr erkennen. Böhm dagegen versucht, diesem Charakteristikum ihres Stils gerecht zu werden, Böhm (Son. 8 Z. 7f):

"Bin kalt ich, undankbar, dass dieser Gaben
Kostbare Fülle ich mit nichts vergelte?"

Aber in der Beziehung bleibt auch Böhm hinter dem Original zurück. Oder

(Son. 30 Z. 10ff): "Beloved, dost thou love? or did I see all
The glory as I dreamed, and fainted when
Too vehement light dilated my ideal
For my soul's eyes?"
Böhm: "Geliebter, liebst du? oder sah ich all
Die Glorie nur im Traum, und ward bewusstlos
Als allzu starkes Licht mein innres Bild
Vor meiner Seele Augen ausgedehnt?"

Hier wird das genannte Charakteristikum auch bei Böhm sehr stark hervorgehoben.

Wir kommen bei der Untersuchung dieser grammatischen Kategorie zu den eigentlichen Ergebnissen, die jede andere Analyse aufweisen wird. Abgesehen davon, dass wir an Hand dieser Wortart eine gewisse Kongenialität von E. Barrett und R. M. Rilke und die Uebersetzungsart dieses deutschen Künstlers zum Teil nachweisen konnten, können wir behaupten, dass mit Hilfe des Beiworts die Veranschaulichung eines Vorganges besser zustande kommt. Ferner besitzt das Adjektiv in der Sprache der Sonette die Fähigkeit, die Intensität des künstlerischen Er-

lebens abzubilden. Bei Rilke aber weist auch hier die Analyse auf die beiden wichtigsten Momente seines Uebersetzungsstiles: nämlich auf die Neigung zur Abstraktion und Milderung der Ausdruckskraft, die im englischeu Text sich in erhöhtem Masse zeigt.

Pluralbildungen.

Wir haben verschiedentlich darauf hingewiesen, dass in der Sprache der Portugiesischen Sonette sich ein starkes Bestrebtsein geltend macht, das unendliche Erleben ganz Gestalt werden zu lassen, den Ausdruck der Fülle dieses Erlebens ganz anzupassen. Es versteht sich, dass zu diesem Zweck E. Barrett neben den Neuschöpfungen auch alle anderen expressiven Elemente des bereits vorgefundenen Sprachmaterials für ihren Stil verwertet. Und zwar bedient sich die Dichterin hauptsächlich derjenigen Ausdrucksformen, die auf die Mannigfaltigkeit hinweisen, oder Fülle, Totalität des Bewusstseinsinhalts in sich fassen.

Aus diesem Grunde erklärt sich die häufige Verwendung der Pluralform. Diese grammatische Kategorie wird mit besonderer Vorliebe angewandt, so dass der Stil der Sonette beinahe als "pluraler Sprachstil" bezeichnet werden kann.

Entsprechend den beiden wesentlichen Eigenschaften dieses Sonettenstils treten auch hier zwei Arten von Pluralformen auf: a) der anschauliche Plural (Summations- und Gruppenplural) und b) der intensive Plural[1]).

Im ersteren Fall liegt ein blosses Summieren der einzelnen untereinander gleichen Merkmale eines Gegenstandes vor, oder der gleichen Gegenstände, die dem Bewusstseinsinhalte gegeben sind. Aber nicht nur der Plural von konkreten Gegenständen ist hier vorhanden, sondern auch der im Englischen überhaupt gebräuchliche Plural von ursprünglichen Abstraktis ist hier reichlich vertreten *"lives, moods"*. Die hier so angewandte Pluralform weist aber darauf hin, dass eine Konkretisierung dieser Abstrakta vollzogen wird. Wir haben es demnach hier mit einem Summieren von Konkretis und Konkretisieren von Abstraktis zu tun.

Da diese Pluralform in der englischen Sprache in ergiebigem Masse angewandt und den Kollektivbildungen vorgezogen wird, so wirft sich die Frage auf, ob in dem oben erwähnten Addieren und Konkretisieren sich ein blosses Auswirken des englischen Sprachgeistes geltend macht, oder ob diese grammatische Kategorie neben anderen sprachlichen Prägungen, deren sich E. Barrett bedient, in diesen kleinen Kunstwerken einen Stilaffekt aufweist.

1) Wir bedienen uns hier der Termini, die Deutschbein in seinem "System der neuenglischen Syntax" 3. Aufl. Leipzig 1928 und seinem "Handbuch der neuenglischen Grammatik" 2. Aufl. Leipzig 1931 festgelegt hat.

Ist also der Plural ein wesentlicher Faktor des Individualstils unserer Dichterin oder ist er lediglich ein charakteristisches Merkmal des englischen Nationalstils, dessen Elemente die Dichterin ohne weiteres für ihre Darstellungen verwendet? Ganz gewiss kann das letztere in einem ausgesprochenen Individualstil, wie dem der Portugiesischen Sonette, nicht allein der Fall sein. Freilich haben wir es hier mit einer englischen Dichterin zu tun, deren Auge wie das Auge ihrer Volksgenossen die einzelnen diskreten Dinge schaut. Die Individuen, die eine Vielheit bilden, werden in ihrer Individualität erfasst. Im Englischen ist man im allgemeinen geneigt, möglichst anschaulich die Wahrnehmungsakte darzustellen und die sprachlichen Ausdrucksformen entsprechend dieser Art des Schauens zu bilden. Doch würde E. Barrett ganz gewiss nicht die ausgeprägten Charakteristika ihrer Muttersprache übernehmen, wenn sie ihrem Individualstil nicht angemessen wären. Denn gerade sie gehört zu denjenigen Sprachkünstlern, die ihre eigene Sprache prägen und sich nicht scheuen, selbst auf Kosten eines Verstosses gegen den Geist des vorgefundenen Sprachgutes sich vom allgemeinen Sprachboden zu entfernen und sich findende Schranken gegebenenfalls zu durchbrechen[1]). Wenn aber, wie gesagt, in diesem Sprachmaterial Elemente vorhanden sind, die für die Darstellung der Gefühle unserer Dichterin günstig scheinen, so macht sie sich diese nicht nur zu eigen, sondern geht in der Anwendung derselben über den allgemeinen Gebrauch hinaus. Dieses Prinzip macht sich bei der Anwendung vieler sprachlichen Erscheinungen bemerkbar.

Da nun die Anwendung des Plurals auch dem Individualstil der Barrett eigentümlich ist, kann uns diese grammatische Form als gutes Mittel zur Kenntnisnahme der seelischen Struktur unserer Dichterin dienen. Man kann nämlich vom Gebrauch des Plurals auf die Art der Künstlerin, die Dinge zu erfassen, schliessen. Ferner gibt diese Form den Grad des künstlerischen Erlebens an. Wir haben schon oft betont, dass je stärker das Erleben ist, desto schärfer die einzelnen Merkmale einer Gesamterscheinung wahrgenommen werden. Wenn sie sich auch der Darstellung irrationaler, metaphysischer Gegenstände zuwendet, so scheint ihr dichterisches Auge die einzelnen diskreten Wesen in der sich aufdrängenden Mannigfaltigkeit unermüdlich zu schauen.

1) Das Bestrebtsein der Barrett, sich von allen Schranken und jeglichem Vorbild zu befreien, kommt in den Worten eines Briefs, den sie am 19. Aug. 1837 an Miss Meline richtet, zum Ausdruck: "Not that Greek is not as dear to me as ever, but I write more than I read, even of greek poetry, and I am resolute to work whatever little faculty I have, clear of imitations and conventionalisms which cloud and weaken more poetry (particularly nowadays) than would be believed possible without looking into it . . ."

Sie spricht daher nicht von einem Engel, sondern gibt getreu den Eindruck ihres geistigen Schauens wieder. In ihren Werken "The Seraphim" und "The Drama of Exile" wimmelt es geradezu von diesen Pluralbildungen (Seraph. 110): *"His Godhead being no more subdeud by itself, to glories low which seraphs can sustain"*. (ib. 117): *"O crowned hierarchies that wear your crown"*. Oder (Drama of Exile 3): *"Ideal sweetnesses shall overglide you"*. (ib. 3): *"Through the seams of her shaken foundations"*. Wir sehen. dass hier trotz abstrakter Gedankengänge die Dinge doch in ihrer Singularität von ihr während der dichterischen Inspiration erfasst werden, obgleich die Phantasie des Lesers dieser Darstellungen dem Uebersinnlichen nicht immer folgen kann.

Geschieht dies in ihren anderen Werken, dann wird es in den Portugiesischen Sonetten erst recht der Fall sein. Es ist anzunehmen, dass in diesen kleinen Kunstwerken, wo es sich doch um ausgesprochene Lyrik handelt, Kollektivbildungen, in denen eine Verstandeskomponente enthalten ist, nicht allzu häufig auftreten werden. Da die Dichterin hier im Uebermasse schöpferisch ist, so macht sich hier weniger ein Zusammenfliessen und Verschmelzen der Dinge miteinander bemerkbar, sondern jedes einzelne Charakteristikum eines Gegenstandes wird erfasst (III, 5ff.):

". . . Thou, bethink thee, art
A guest for queens to social pageantries,
With gages from a hundred brighter eyes
Than tears, even, can make mine, to ply thy part
Of chief musician".

Hier ist ersichtlich, dass die Gesamterscheinung sich in absoluter Lebendigkeit dem Blick der Dichterin aufdrängt. Jedes einzelne Merkmal wird beachtet und beobachtet. Oder (IX, 1ff.):

"Can it be right to give what I can give?
To let thee sit beneath the fall of tears
As salt as mine, and hear the sighing years
Re-sighing on my lips renunciative
Through those infrequent smiles, which fail to live
For all thy adjurations?"

Auch hier werden die einzelnen Merkmale einer gewissen Situation in konkreter Art dargestellt. So ist (in Z. 2) nicht von Aktion, also vom Weinen die Rede, sondern von den einzelnen Tränen, die eben den *"fall"* bilden. Nicht der abstrakte Begriff der Zeit wird eingeführt, sondern die einzelnen kummervollen Jahre tauchen in ihrer ganzen Lebendigkeit im Bewusstsein der Dichterin auf. Oder: die Dichterin spricht (in Z. 5) von *"smiles"*, weil es sich nicht um ein einmaliges, sondern wiederholtes Lächeln handelt. Das gleiche will der Plural *"adjurations"* bezeichnen. Es macht sich hier ein Sich-Bemühen bemerkbar, jeder auftauchenden Impression in jeder Weise durch den sprachlichen

Ausdruck gerecht zu werden. M. E. handelt es sich in erster Linie bei der Anwendung der Pluralform im Englischen um die Klärung und Feststellung eines jeden gegebenen einzelnen Aktes. Durch den Plural wird zwar eine Fülle von Erscheinungen bezeichnet, doch wird innerhalb dieser Fülle einer jeden einzelnen Rechnung getragen. Jede Impression wird berücksichtigt und dann sprachlich gewürdigt. Dies hängt mit der Einstellung des Engländers zur Wirklichkeit zusammen. Uebrigens vertritt auch diese unsere Ansicht vom Plural M. H. Jellinek. In seinem Aufsatz "Bemerkungen über Klopstocks Dichtersprache" weist er darauf hin, dass die Pluralform bei Klopstock mit der Neigung zur konkreten Darstellung zusammenhängt. Während dieser Dichter in seinen späteren Fassungen, in denen er sich allgemein abstrakter zeigt, die Pluralform häufig durch den Singular ersetzt[1]).

Dagegen tritt in den deutschen Uebersetzungen dieser Sonette und hier hauptsächlich in der von Rilke eine entgegengesetzte Tendenz zutage. In vielen Fällen wird nämlich von Rilke der Plural des englischen Textes durch den Singular ersetzt, oder er wird durch einen anderen sprachlichen Ausdruck umschrieben. Ist also bei der Barrett die Neigung vorhanden, das Einzelerfasste auch sprachlich zum Ausdruck zu bringen, so ist gerade Rilke darauf bedacht, jede gegebene Mannigfaltigkeit auf eine letzte Einheit zu bringen. Dieses Bestrebtsein hängt wohl in erster Linie mit der mystisch-religiösen Einstellung dieses Dichters zusammen. Indem er aber die Vielheit durch eine Einheit ersetzt, bekommt seine Darstellung einen viel abstrakteren Charakter.

Wenn man von den gewonnenen Kenntnissen des englischen und deutschen Nationalstils ausgeht, so glaubt man beim Vergleich der beiden genannten Texte in der zwischen Original und Uebertragung bestehenden Differenz zunächst ein Sich-Auswirken des verschiedenen Sprachgeistes des Engländers und Deutschen zu erblicken. Denn, wie feststeht, herrscht im Englischen, was wir oben schon zur Genüge betont haben, eine anschaulich-konkrete Darstellungsweise vor. Dieser anschauliche Charakter der englischen Sprache wird von Deutschbein in seinen bereits zitierten Büchern stark hervorgehoben. Ueber den Summationsplural ist folgende Bemerkung vorhanden: "Auf der andern Seite ist es bei dem individuellen Charakter des englischen Geistes erklärlich, dass im Neuenglischen die Summationsvorstellungen gegenüber den Kollektivvorstellungen überwiegen, sintemal den Summationsvorstellungen etwas Anschaulicheres anhaftet, als den Kollektivvorstellungen". In der deutschen Sprache dagegen besteht gegen-

1) "Vom Geiste neuer Literaturforschung", Festschrift für O. Walzel.

über der englischen durch die Häufung der Kollektivbildungen eine viel stärkere Tendenz zur abstrakteren Darstellung. Man vergleiche hierzu die charakteristische Bemerkung, die Luise Thon in ihrem Buche "Die Sprache des deutschen Impressionismus" gibt (S. 169): "Die Neigung des Impressionismus zu der schillernden, von Augenblick zu Augenblick umdeutbaren, ineinander verfliessenden Ausdrucksweise erscheint so in völliger Uebereinstimmung mit deutschem Wesen überhaupt, von dem Nietzsche sagt, es liebe alles, was unklar, werdend, dämmernd, feucht und verhängt ist". Man ist daher vielleicht geneigt, gerade durch die Heranziehung der Uebertragungen dem Plural bei der Barrett einen Stileffekt abzusprechen und die Bevorzugung des Singulars bei Rilke als eine Eigentümlichkeit des deutschen Nationalstils zu betrachten. Doch was wir von E. Barrett bezüglich ihrer individuellen Sprachprägung gesagt haben, können wir vielleicht in noch stärkerem Masse auf deutschem Sprachboden von Rilke behaupten. Denn auch er bleibt bei dem allgemeinen Gebrauch seiner Muttersprache nicht stehen, sondern geht in der Bildung der Kollektiva und Abstrakta noch einen Schritt weiter. Die Kollektivbildung ist auch sonst im Stile Rilkes eine durchaus häufige Erscheinung. Nicht nur in der Uebertragung der Sonette, sondern auch in den andern Werken ist sie am Platze: Bildungen wie Lichtgetänzel, Goldgeglaste, Baumgeranke sind oft vorhanden, hauptsächlich zeigt sich jedoch die Bevorzugung des Singulars in der Uebertragung der Portugiesischen Sonette.

So bildet auch für Rilke der Nationalstil nur den Ausgangspunkt, die Grundlage zum Individualstil. Auch er meistert das vorgefundene Sprachmaterial und lässt daraus eine typisch Rilkesche Sprache entstehen, von der sogar Walzel behauptet, dass sie für den Deutschen dunkel und unverständlich sei (Neophilologus Heft 7).

Die folgenden Beispiele mögen unsere Behauptung rechtfertigen, dass im Stil von Rilkes Uebertragung Kollektiv- und Abstraktbildungen in weit grösserem Masse vorhanden sind, als es im Stil seiner Muttersprache etwa notwendig wäre:

XXIV, 9ff.: ". . . Very whitely still
The lilies of our lives may reassure
Their blossoms from their roots! accessible
Alone to heavenly dews that drop not fewer.
Growing straight, out of man's reach, on the hill".

Rilke: ". . . Wir haben eine solche
getroste Kraft in unserm Blütenstand,
dass sie den weissen Blüten unverwandt
zuredet aus der Wurzel: weiss zu bleiben,
auf ihrem Hügel still für sich zu treiben,
dem Tau nur offen, der nicht alle wird".

Gehen wir auf jede einzelne Form näher ein: Rilke gibt den englischen Plural des Abstraktums *"life"* überhaupt nicht wieder. An dieser Stelle könnte die Vermeidung wohl dem Geiste der deutschen Sprache entsprechen, die nur ausnahmsweise Plurale von Abstraktis kennt[1]). Böhm führt daher hier auch den Singular ein (XIV, 10ff.):

"Ganz weiss noch können unseres Lebens Lilien
aus ihren Wurzeln wieder auferblühn,
Allein dem reichen Tau des Himmels offen".

Ebenso hat auch die deutsche Sprache für den englischen Summationsplural *"dews"* keinen entsprechenden Plural; daher wird er in diesen beiden Texten durch das Kollektivum "Tau" ersetzt. Wenn aber Rilke *"lilies"* und *"roots"* mit "Blütenstand" und "Wurzel" übersetzt, so zeigt sich hier lediglich Rilkes Vorliebe für Kollektivbildung und Singular; denn es wäre durchaus kein Verstoss gegen den Geist der deutschen Sprache, hier den Plural einzuführen. Oder:

VII, 2f.: "Since first I heard the footsteps of thy soul
Move still, oh, still, beside me, as they stole"
Rilke: ". . . Deiner Seele Schritt
war leise neben mir, o leis, und glitt".

Bei E. Barrett liegt wieder eine ausgesprochene Summationsvorstellung vor. Nicht nur beim Substantiv, sondern auch bei der Wiedergabe des Personalpronomens *"they"* ist die Pluralform gewahrt. Bei Rilke dagegen sind die vielen Schritte zu einem einzigen Schritt zusammengefasst, und es ist offensichtlich, dass in diesem deutschen Text eine Abstraktion vorliegt. Auch hier scheint die Bildung lediglich der Art Rilkes zu entsprechen, denn Böhm hat an dieser Stelle den Plural:

"Seit ich erst deiner Seele Schritte still".

Solche Abweichungen in der Wiedergabe des englischen Plurals sind, wie gesagt, bei Rilke eine häufige Erscheinung:

IV, 10: "The bats and owlets builders in the roof!"
Rilke: "Fledermaus
und Eule bauen im Dach".
Ferner XXXI, 2: "I sit beneath thy looks".
Rilke: "Ich sitz in deinem Blick".
Oder: XXVI, 9f.: "Their shining fronts,
Their songs, their splendours . . ."
Rilke: "Ihrer Stirnen Schimmer
ihr Glanz und ihr Gesang".

Solche Abweichungen sind massenhaft vorhanden. In allen diesen Fällen ist bei der Barrett das konkrete anschauliche Sehen vor-

1) Auch L. Thon weist in ihrer Darstellung nach, dass das Auftauchen der Pluralform von Abstraktis in der Sprache des deutschen Impressionismus vom allgemeinen deutschen Sprachgebrauch abweichend ist (a. a. O.) Bemerkenswert ist es, dass eine solche Pluralform gerade in den anderen Werken Rilkes, vor allem in seinem "Stundenbuch" auch vielfach auftritt.

herrschend. Das grosse Erleben, die Liebe, ist eben die Quelle für diese Fähigkeit, alle Merkmale einer herbeigerufenen Situation zu unterscheiden und auseinanderzuhalten. Bei Rilke jedoch ist deutlich die Tendenz vorhanden, in all diesen Fällen die letzte Einheit heranzuziehen und die Mannigfaltigkeit auszuschalten. Das Beherrschtwerden von der Mystik, das Erfülltsein von der Idee eines letzten Wesens, nämlich von der Idee Gottes kommt überall in seinem Stil zum Durchbruch und macht sich in der Sprache seiner Uebertragung vielfach bei der Anwendung dieser grammatischen Kategorie bemerkbar.

Nur bei der Wiedergabe des Plurals *"heavens"* lehnt sich Rilke ganz an das Original an:

XXXIX, 6ff.: "Because thou hast the faith and love to see,
Through that same soul's distracting lethargy,
The patient angel waiting for a place
In the new heavens!"
Rilke: "weil du, vom Glauben liebevoll geleitet,
auch noch durch dieser Seele Lethargie
hindurch den Engel siehst: geduldig, nie
an neuen Himmeln zweifelnd —".

Dieser Begriff findet sich oft bei Rilke in der Pluralform. Sogar da, wo die Barrett den Singular *"heaven"* hat, ist in seiner Uebertragung der Plural vorhanden:

II, 13: "And, heaven being rolled between us at the end".
Rilke: "Und stürzten Himmel hier herein betäubend —".

Auch diese Erscheinung, das Auftretenlassen dieses Begriffes in der Pluralform, rührt vielleicht von seiner religiösen Art her[1]); denn auch in den anderen Werken tritt dieses Wort häufig in der Pluralform auf (2, 223): "Aus ihren Himmeln greifst du dir die Erde . . ."; (2, 318): "Doch die Himmel sind erschüttert oben . . .".

An Stelle des Plurals greift Rilke neben dem Singular auch noch nach abstrakten Ausdrucksformen. Oft gibt Rilke den englischen Plural durch ein Verbalabstraktum wieder:

I, 6: "I saw, in gradual vision through my tears".
Rilke: "Sah ich durch mein Weinen leise".
Oder: IX, 5: "Through those infrequent smiles".
Rilke: "Zwischen dem Lächeln".

Oder der Plural wird von ihm durch eine Verbalform ersetzt:

X, 7f.: "I stand transfigured, glorified aright,
With conscience of the new rays that proceed".
Rilke: "Ich fühle selbst, wie ich anscheine dein Gesicht".

Neben dem bisher behandelten Plural ist noch auf den Plural wie *"eyes, hands"* udgl. zu achten, der reichlich in den Portugiesischen Sonetten vertreten ist. Da nun dieser Plural in

1) Es ist zu vermuten, dass diese Erscheinung auf einen Einfluss der Bibel zurückgeht (vgl. Luther, Psalmen 19, 2): "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" oder 142, 1: "Lobet, ihr Himmel den Herrn".

der englischen Sprache durchaus am Platze ist, so beginnen wir wieder zu zweifeln, ob diese grammatische Form in der Sprache der Barrett einen Stilaffekt jemals zu erlangen imstande ist. Wir sind hier noch mehr als oben geneigt, an die blosse Uebernahme einer englischen Spracheigentümlichkeit zu glauben. Doch wir können hier die oben erwähnte Ablehnung dieser Annahme und ihre Begründung nur nochmals wiederholen. E. Barrett lehnt grundsätzlich das ab, was ihrer Denk- und Ausdrucksart nicht entspricht. M. E. weist gerade dieser Plural auf die Anschaulichkeit des Individualstils unserer Dichterin hin. Es vergegenwärtigen sich hier fast immer die einzelnen Merkmale eines Gesamtkomplexes. Von Rilke wird dieser Plural fast ausschliesslich durch den Singular wiedergegeben [1]). Er führt für die in der Wirklichkeit vorhandene Mehrheit nur einen Repräsentanten ein:

XXIII, 7 f: "Can I pour thy wine
While my hands tremble?"
Rilke: "So dürfte meine Hand dir deinen Wein
einschenken, meine bebende?"

Bei der Dichterin ist der Wirklichkeit entsprechend von den beiden Händen die Rede, mit denen sie eben den Wein einschenkt. Rilke wählt wieder die Einzahl, weil er nicht die Hände vor sich sieht, sondern vielleicht nur den Begriff: Hand im Augenblick präsent hat. Ferner:

XXVIII, 1 ff: "My letters! all dead paper, . . . mute and white!
And yet they seem alive and quivering
Against my tremulous hands, which loose the string',
Rilke: "Briefe, nun mein! Tot, bleich und lautlos dauernd!
Und doch wie meine Hand sie bebend heut
am Abend aufband".

E. Barrett erwähnt hier wieder ihre beiden Hände; Rilke da-

---

1) Auch Stephan George, der in seiner Uebertragung der Shakespeareschen Sonette sich an das Original anzulehnen sucht, gibt speziell in diesem Fall diese Pluralform sehr oft durch den Singular wieder. (II, 7) "To say within thine own deep-sunken eyes"; George "Dann zeigen eignen eingesunkenen Blick". Oder (LV) bei Sh. kommt zweimal der Plural "eyes" vor, während George ihn durch "Auge" und am Ende des Sonetts durch "Gesicht" wiedergibt. Son. LV: Sh. "cheeks", G. "Gesicht"; Son. XXXII: Sh. "bones", G. "Gebein"; Son. LXV: Sh. "eyelids", G. "Augenlid"; im allgemeinen gibt G. die Pluralform, die im englischen Text vorhanden ist, nicht allzu oft wieder. Son. XVII: Sh. "deserts" und "parts" werden von G. mit "Gabe" und "Verdienst" übersetzt. Sh. "earthly faces", G. "dein Erdgesicht". Diese Erscheinung wird auch wohl zum guten Teil mit dem deutschen Sprachgeist zusammenhängen. Dagegen gibt G. den Plural von Abstraktis öfter durch den Plural wieder. Sogar da, wo bei Sh. der Singular vorkommt, tritt gelegentlich bei George die Pluralform auf. Son. II, 5: Sh. "When being asked where all thy beauty lies" = G. "Fragt wer nach deiner Schönheiten Geschick". Oder Z. 6: Sh. "Where all the treasure of thy lusty days" = G. "Und allen Schätzen deiner rüstigen Zeit".

gegen, vom Original in dieser Beziehung stets abweichend, zieht hier die Einzahl vor. Oder:

XVIII, 8f: "It only may
Now shade on two pale cheeks, the mark of tears."
Rilke: "Während meins
um ein verweintes Antlitz hängt, um eins,"

Bei der Barrett wird wieder auf das einzelne Konkrete hingewiesen, bei Rilke macht sich auch hier durch seinen entsprechenden Ausdruck wieder eine Neigungzur Abstraktion geltend. (Ueber den Plural von *"eyes, feet"* vgl. Interpretation des Son. 5.)

Entsprechend der zweiten wesentlichen Eigenschaft des Stils unserer Dichterin wird neben diesem bereits besprochenen Plural grosser Gebrauch vom extensiven und intensiven Plural gemacht. Es ist an dieser Stelle vielleicht angebracht, eine Begriffsbestimmung dieses Plurals zu geben. Deutschbein gibt für diese grammatische Erscheinung folgende Erklärung (System S. 183): "Da die Pluralform ursprünglich wohl als Iterativum dient, so erklärt sich seine Verwendung als Intensivum wohl auf dem Wege der Gefühlsassoziation. Eine grössere Anzahl macht auf uns einen stärkeren gefühlsmässigen Eindruck als die Einzahl; auch die Vorstellung von gewaltig grossen, ausgedehnten Dingen ruft in uns ein ähnliches Gefühl wach". Durch den intensiven Plural kommt ein stark expressives Moment zum Ausdruck, und da die englische Sprache im allgemeinen einen expressiven Zug aufweist, so ist es verständlich, dass das Neuenglische diesen Plural kennt. Diese Form aber ist gerade im Stil der Barrett durchaus am Platze, da man mit Hilfe dieses Plurals die Totalität einer Vorstellung zum Ausdruck bringen kann, wonach ja unsere Dichterin unermüdlich bestrebt ist (II, 10f):

"Men could not part us with their worldly jars,
Nor the seas change us, nor the tempests bend".

Nicht die einzelnen Seen oder Stürme sind hier gemeint, *"tempests"* soll den gewaltig grossen Sturm, *"seas"* die Hochflut bezeichnen. Die Dichterin will hier das starke Gefühl der Zusammengehörigkeit dieser beiden Liebenden abbilden. Nicht die Menge oder Ausdehnung dieser Naturgebilde soll geschildert werden, sondern vor allem soll hier die grosse Wucht, mit der die Naturgebilde auf die Liebenden einstürmen können, bezeichnet werden.

Für die deutsche Uebersetzung taucht hier eine neue Schwierigkeit auf, diese Pluralform wiederzugeben, da im deutschen Nationalstil kein entsprechender Plural vorhanden ist; wohl finden sich hier analoge Formen, die durch intensive singularische Ausdrücke gekennzeichnet werden. Im allgemeinen aber muss man doch, wenn man die grosse Intensität zum Ausdruck bringen will, ein emotionales Adjektiv zum Substantiv hinzufügen, wie: der grosse gewaltige Sturm für *"tempests"*, während im Englischen das

Substantiv kraft dieses Plurals schon in sich diese Fähigkeit einschliesst und keine anderen Hilfsmittel dazu benötigt. Bei Rilke ist eine entsprechende intensive Prägung so gut wie nicht vorhanden. Es sei hier das entsprechende Beispiel seiner Uebertragung angeführt (II, 9f.):

"Wir dürfen allenfalls
stehn, gegen Mensch, Meer und Sturm uns sträubend,"

Durch die Ausdrucksform Rilkes wird die oben genannte Fülle des Erlebens, die sich mit unheimlicher Wucht zu gestalten sucht, nicht in ihrer Totalität wiedergegeben[1]). Die grosse Intensität, die im englischen Sonett zum Ausdruck kommt, wird im deutschen Text geschwächt. Noch einige Beispiele mögen auf die Intensität des Erlebens, die sich bei E. Barrett kraft dieser grammatischen Form geltend macht, und auf die Milderung derselben in der Uebertragung Rilkes hinweisen:

XXXI, 9ff.: "Ah, keep near and close,
Thou dovelike help! and, when my fears would rise,
With thy broad heart serenely interpose!"
Rilke: "Bleib ganz dicht,
Hilfreicher. Siehst du meine Angst sich heben,
so stelle hell dein breites Herz um sie."

Bei der Barrett sollen durch *"fears"* nicht die einzelnen Akte der Angst konkretisiert werden, sondern hier soll die zermalmende Angst, die dem Menschsein der Dichterin schlechthin zukommt und notwendigerweise mit der Existenz verbunden ist, hervorgehoben werden. Bei Rilke wird nicht einmal ein Attribut hinzugefügt, um dies zum Ausdruck zu bringen. Der Singular bewirkt bei ihm eine Abschwächung des Affekts. Ferner:

XXXI, 12f.: "Brood down with thy divine sufficiencies
These thoughts which tremble when bereft of those".
Rilke: "Lass aus dem Himmel deiner Schwingen nicht
meine Gedanken;"

Im englischen Text wird durch den Plural die grosse göttliche Kraft R. Brownings charakterisiert. In der Schilderung dieser

1) In der Uebertragung der 24 Sonette der Louïze Labé zeigt zwar Rilke, was diese grammatische Kategorie betrifft, eine grössere Annäherung an den französischen Text, als es im Englischen geschehen ist. Dies ist erklärlich, da ja die französische Sprache Rilke überaus nahe stand. Dennoch treten auch in dieser Uebertragung immer wieder die Spracheigentümlichkeiten dieses Dichters auf. So wird auch hier der Plural des französischen Textes oft durch den Singular bei R. ersetzt (III, 1f.): "O longs desirs, ô espérances vaines, tristes soupirs et larmes coutumières" — R.: "Langes Verlangen, Hoffnung ohne Sinn, Geseufz und Tränen so gewohnt zu fliessen". Mir scheint, dass im genannten Plural des franz. Textes neben der Quantität schon ein stark intensives Moment sich andeutet. Es ist also auch hier das starke Wünschen, Hoffen, Seufzen gemeint. Denn wie mächtig dies alles empfunden wird, zeigt der expressive, sich oft wiederholende Ausruf "ô". Durch diesen Schrei sucht sich die gequälte Seele von all der inneren Schwere Linderung zu schaffen. Das angeführte Beispiel zeigt schon, dass R. auch hier die grosse Ausdruckskraft schwächt. (Die 24 Sonette der Louïze Labé. Lyoneserin. 1555).

seiner Eigenschaft kann sich ja die Dichterin nie genug tun. Man empfindet oft geradezu ein Ringen mit dem sprachlichen Ausdruck, denn es kommt der Barrett bei solchen Gelegenheiten auf das restlose Sagen an; daher ist der intensive Plural ein willkommenes Stilmittel. Bei Rilke ist aber von dieser Intensität nichts mehr vorhanden. Die Frage, weshalb der Dichter auf diesen Ausdruck nicht besonders eingeht, muss diskutiert werden: fehlt es ihm an Einfühlungsvermögen in die Seele dieser grossen Frau? Hat er die ganze Fülle des Erlebens, die sich im englischen Text auf Schritt und Tritt zeigt, nicht empfunden? Ganz gewiss! Rilke weiss wohl, was die Liebe R. Brownings für E. Barrett bedeutet. Er empfindet alles, was im Bewusstsein dieser Künstlerin vorgeht, und weiss, dass kein noch so intensiver sprachlicher Ausdruck dieser inneren Fülle genügen könnte. Und wenn er dennoch dieser Fülle des Erlebens in seiner Uebertragung wenig Rechnung trägt, so ist dies einerseits der Beweis, dass er sich bei der Uebertragung von seiner eigenen Künstlerstruktur nicht befreien kann, und andererseits tritt hier deutlich die Tendenz zutage, die krassen, schroffen Ausdrucksformen im Stile unserer Dichterin zu mildern. Er projiziert demnach sein eigenes Erleben in das Original hinein. Kann man den Stil der Portugiesischen Sonette annähernd durch die zwei Haupteigenschaften: Anschaulichkeit, Intensität, die wir auch an Hand des Plurals zu zeigen versucht haben, charakterisieren, so muss man über den Stil der Uebertragung von Rilke ein diametral entgegengesetztes Urteil fällen: ihm kommen mehr die Merkmale einer abstrakten, etwas verschwommenen Darstellungsweise zu. Die glühende Sprache der Portugiesischen Sonette kommt in dieser Uebertragung nicht zu ihrer vollen Geltung, und man kann daher aus dieser Uebertragung den wahren Eindruck des Stils unserer Dichterin keineswegs bekommen.

Das Bild in den "Sonnets from the Portuguese".

Unter den verschiedenen ästhetischen Apperzeptionsformen tritt uns in diesen Sonetten die metaphorische am häufigsten entgegen. Man kann sie als das wesentlichste Stilmittel dieser kleinen Kunstwerke betrachten. Manche Sonette (I–VI) setzen sich direkt aus Bildern zusammen.

Doch ehe wir auf die Art dieser Metaphorik näher eingehen, müssen wir nach ihren Ursprungsquellen fragen. Diese sind für die Bilder eines jeden poetischen Kunstwerkes m. E. zweierlei Art: erstens die unmittelbare Bilderschau, durch ein starkes Erlebnis bedingt, und zweitens das innere Tasten und Suchen nach den dem Grunderleben adäquaten Ausdrucks-

gebilden, die ganz individuelle Züge haben und vorher in der Sprache noch nicht anzutreffen waren.

Das Grundmotiv dieser 44 Sonette ist die Liebe. Es ist das grosse Urerlebnis, das, wie gesagt, jenen gewaltigen Einschnitt im Leben und auch in der Dichtkunst von E. Barrett bildet. In diesem starken individuellen Erleben müssen wir die Quelle für jene geheimnisvolle Kraft der Seele suchen, die jeden Eindruck, jede neue Vorstellung, die zum Grunderleben hinzutritt, in ein angeschautes Bild zu verwandeln vermag. Es ist also die Liebe, die diese schöpferische Fähigkeit besitzt, all das Unfassbare, Unmessbare, Irrationale des Gefühls zu verbildlichen und dadurch das Geheimnisvolle der Seele zu offenbaren.

Machen wir uns den Prozess dieser Verbildlichung an einigen Beispielen klar. Im ersten Sonett, das die Exposition zu diesem ganzen Zyklus bildet, werden bereits die starken seelischen Erregungen in Bildern dargestellt. Die Dichterin berichtet, wie Theokrit die verflossene Zeit besingt. Während des Gesanges wächst das Erlebnis. Diese Steigerung kommt bereits durch die Häufung der attributiven Adjektive zum Ausdruck (I, 1):

"I thought once how Theocritus had sung
Of the sweet years, the dear and wished—for years"

und zwar zeigt die Reihenfolge dieser Adjektive eine steigende Wertskala und dementsprechend ein wachsendes sympathisches Sich-Einfühlen des Dichters in jene verflossene Zeit. Und dies wird so stark, dass der abstrakte Begriff beseelt wird und personifiziert in der Gestalt eines Spenders vor seinen Augen erscheint (I, 3 f.):

"Who each one in a gracious hand appears
To bear a gift for mortals, old or young;"

Die Kraft des Erlebnisses hat dieses Bild hervorgebracht[1]) und jetzt steht es deutlich vor ihm. Er sieht jedes einzelne Jahr.

1) Für diese Art des künstlerischen Vermögens, plötzlich, nachdem die seelische Erregung den Höhepunkt erreicht hat, deutliche Visionen hervorzubringen, sprechen die Worte von Fl. Montgomery in ihrem Buche "Misunderstood": "Even as I write, I see rising from the darkness bevore me a vision of a mother and a child. I see the soft eyes meeting those of the little listener on the stool at her knee. I see the earnestness pervading every line of the beautiful face. . . . Is this a picture or is it a reality? Have I brought up to anyone a dimly-remembered vision? Or is it purely idealistic and fanciful? I do not know; and even as I gace, the picture has melted into the darkness from which I conjured it, and I see it no more!"

Oder, wenn Rilke in seinem "Stundenbuche" sagt: "Ich kreise um Gott, um den uralten Turm und kreise Jahrtausende lang", so ist dieses Bild nur aus einem starken Erlebnis zu verstehen. Der Dichter ist von dem grossen Verlangen durchdrungen, alles das, was Gott ist, zu erfassen, in Gottes Nähe sich zu befinden, so dass sich ihm dieses starke Erleben in ein angeschautes Bild vergegenwärtigt. Und so stark und konzentriert ist dieses Verlangen, dass es dem Dichter tatsächlich erscheint, schon seit immer, schon seit uralten Zeiten dieses gehabt zu haben. Daher ". . . und kreise Jahrtausende lang".

Aus der Satzkonstruktion geht sogar hervor, dass er das Bezeichnende für den Spender, die fromme gnädige Hand, womit man überhaupt spenden kann, zunächst sieht. Auch das Verbum finitum dieses Satzes, *"appear"*, das in Präsensform auftritt, zeigt, dass diese *"wished for years"* im Bewusstsein des Dichters ganz gegenwärtig, ganz lebendig sind[1]). — Etwas Aehnliches zeigt uns ein Bild unserer Dichterin im S. 33 Z. 8f.:

". . . Silence on the bier,
While I call God . . . call God! —"

Die Dichterin erinnert sich an die verstorbene Mutter. Die seelische Erregung wird gross. Dies kommt stilistisch zum Ausdruck a) durch den plötzlichen Wechsel des Tempus, also die Wahl der Präsensform, b) durch die Punktreihe, die die Stockung des Atems verrät und c) durch die Wiederholung des Verbums *"call"* plus Akkusativobjekt *"God"*. Das alles zeigt, dass das starke Erleben ein verflossenes Bild wieder hervorgezaubert hat. Sie sieht, wie in einer Vision, deutlich die Bahre, auf der die tote Mutter liegt. Und wie oben das Wesen des Spenders, die Hand, zu allererst gesehen wird, so drängt sich dem Blicke der Dichterin als erstes Merkmal des Todes der geschlossene Mund der Dahingeschiedenen auf; denn das Verstummen der Mutterliebe bedeutet das Schlimmste für die leidende Dichterin. Und so wird von ihr das Schweigen als das wesentlichste Merkmal des Todes aufgefasst. Demnach tritt für den Blick des Künstlers von einem angeschauten Bilde das in den Vordergrund, wovon seine Seele vorher am stärksten ergriffen war, wonach die meiste Sehnsucht empfunden wurde. Nicht durch irgend einen Denkakt oder durch die blosse Erinnerung kann diese Vision entstehen; durch die Teilnahme ihres ganzen Ichs, durch das Zusammenschwingen aller Seelenkräfte können diese Bilder hervorgebracht werden.

Dass sie die Bilder gleichsam leibhaftig vor ihren Augen sieht, besagen schon die Worte *"I saw, I was'ware"*:

I, 6ff.: "I saw, in gradual vision through my tears,
The sweet, sad years, the melancholy years,
Those of my own life, who by turns had flung
A shadow across me".

I, 9ff.: "I was'ware,
So weeping, how a mystic Shape did move
Behind me, and drew me backward by the hair".

Was hat aber auf unsere Dichterin gewaltiger eingewirkt als die Liebe R. Browning's?! Sie steht am Rande des Grabes und wird durch die Liebe wieder ins Leben geführt:

---

1) Unsere Ausführungen über diese Art der Vision decken sich z. T. mit der Definition, die Murry in "The Problem of the Style" von der Metapher gibt (S. 13): "Metaphor is the unique expression of a writer's individual vision. The faculty of using it is in itself as simple and direct as the faculty of saying 'blue' is to the ordinary man when he sees a midsummer sky".

VII, 5 ff.: "Of obvious death, where I who thought to sink
Was caught up into love and taught the whole
Of life in a new rhythm".

Aus der Fülle und Intensität des Erlebnisses erklärt sich demnach das häufige Auftreten von Bildern. Daraus geht hervor, dass in den Sonetten, wo eine grössere seelische Erregung vorherrscht, auch die meisten Bilder vorhanden sind (S. 1—6). Hier kommt der ganze seelische Konflikt zwischen der Liebe und dem Gefühl, dieser Liebe nicht gewachsen zu sein, zum Ausdruck. Wo das Gemüt am stärksten zerrissen ist, treten uns auch die meisten Bilder entgegen (S. 5). In diesem Sonett reiht sich ein Bild an das andere. Dagegen in den Sonetten, wo ihr Gemüt ausgeglichener erscheint, werden die Bilder seltener.

Ferner hängt mit der Intensität des Erlebnisses die grössere Deutlichkeit ihrer Bilder zusammen. In den ersten Sonetten sind daher die Bilder viel schärfer umrissen (III, 3 ff.):

"Our ministering two angels look surprise
On one another, as they strike athwart
Their wings in passing".

Es ist ein ganz deutliches Bild: der Gesichtsausdruck der Engel, die Richtung ihres Blickes und die Schwingungen ihrer Flügel im Vorbeiziehen sind plastisch dargestellt. Und zwar nimmt die Deutlichkeit der Bilder zu, je stärker das Gefühl erregt wird (S. II). Dagegen gibt es in den späteren Sonetten, wo vielfach grössere Ausgeglichenheit vorherrscht, solche Bilder, die nicht deutlich genug sind und daher ziemlich unverständlich bleiben (XVII, 1 f.):

"My poet, thou canst touch on all the notes
God set between His After and Before".

Die seelische Erregung ist hier geringer, daher treten die Bilder nicht mehr in dieser Deutlichkeit vor den Blick der Künstlerin, wie es in den ersten Sonetten der Fall war.

Neben dieser direkten Bilderschau lässt sich vielleicht noch ein anderer Grund für das häufige Auftreten von Bildern anführen. Das starke Erlebnis drängt, wie gesagt, nach adäquater Form, nach angemessenem Ausdruck. Da aber das Sprachmaterial nicht ausreicht, um das grosse Erleben möglichst adäquat zum Ausdruck zu bringen, so muss sich der Dichter seine eigene Sprache schaffen. Auf diese Weise entstehen ganz neue individuelle Gebilde, und diese sind eben die Bilder des Dichters. Mit dem blossen Wort oder abstrakten Begriffen oder gar mit den durch den häufigen Gebrauch verblassten Metaphern der Alltagssprache kann der Dichter nicht restlos sagen, was seine Seele zu sagen begehrt[1]).

1) Hierin sieht Deutschbein sogar den Grund für die Entstehung einer jeden Metapher. (vgl. Vorlesung über Engl. Stilistik.)

Wenn E. Barrett den grossen Kontrast zwischen ihr und R. Browning darstellen will, so genügen ihr nicht die Worte: *"unlike are we, unlike, O princely Heart!"* (III, 1). Dadurch ist dieser Kontrast noch nicht scharf genug umrissen. Er umfasst zwar alle Momente des Ungleichseins, aber die Richtung, wohin der Kontrast tendiert, ist dadurch noch nicht gegeben. Sie fühlt, dass durch das blosse Wort *"unlike"* das Seelische nicht restlos wiedergegeben ist. Erst durch die Verbildlichung dieses vorausgeschickten Motives *"unlike are we"* ist die Grösse des Kontrastes zum Ausdruck gebracht. Wie stark sie sich von R. Browning verschieden fühlt, zeigt bereits die Wiederholung des *"unlike"*. Aber die blosse Wiederholung dieses Wortes reicht nicht aus, um das grosse Erlebnis darzustellen. Dieses drängt, wie schon oft betont wurde, nach angemessenem Ausdruck. — Aus der Fülle dieser Beispiele seien nur noch wenige angeführt (IX, 7 f.):

". . . We are not peers,
So to be lovers;"

Dieses Werturteil wird gleich in Bildern dargestellt. In dieser Aufeinanderfolge von Benennungen nnd Gestaltungen zeigt sich das typische Merkmal des Stils der Barrett, nämlich das Variieren und Kreisen um einen und denselben Punkt. So sagt sie in ihrem zweiten Briefe[1]) an R. Browning: *"I do not say everything I think . . . but I take all means to say what I think which is different! — or I fancy so!"*. Dieses Ringen nach Worten zeigt sich vor allem im Sonett 43, wo sie die Tiefe ihrer Liebe charakterisieren will. Wenn sie hier sagt:

"I love thee to the depth and breath and height
My soul can reach, when feeling out of sight" (Z. 2 f.)

so hätte sie bereits alles zum Ausdruck gebracht, und doch fühlt sie, dass sich noch immer etwas sagen lässt, was ihr grosses Empfinden betrifft. Und so werden die Regungen ihres Herzens durch Bilder und Gleichnisse, nach denen sie ringt, verdeutlicht.

Wir sehen also, dass in jedem Fall das grosse Erlebnis, nämlich die Liebe, die Schöpferin dieser Bilder ist. Jedoch ruft einerseits das Erlebnis das Bild unmittelbar hervor und andererseits stellt die Dichterin das, was sie bewegt, in steigendem Masse bis zur endlich erlangten treffenden Bildform dar. Die so entstandenen Bilder sind, wie gesagt, neue Gebilde, die individuelle Züge des schaffenden Künstlers tragen. Diese neuen Schöpfungen bedeuten demnach eine Bereicherung der menschlichen Sprache. Weil sie unmittelbar aus dem starken Erlebnis erwachsen, so versteht es sich, dass sie in ihrem ganzen Gehalt weder von einem grossen Künstler, wie Rainer Maria Rilke, noch von einem

1) The Letters of Robert Browning and Elisabeth Barrett, second Impression London 1899. Vol. I. p. 8.

geschickten Uebersetzer sich in eine andere Sprache übertragen lassen. Nicht einmal der ursprüngliche Schöpfer eines Bildes ist imstande, eben dasselbe, das gleiche Bild, nochmal zu schaffen. Wenn das Erlebnis wieder gross wird, so vermag es ähnliche Bilder hervorzubringen, die wir als Parallelbilder ansehen können. Zwar wollen diese Bilder eben dasselbe sagen, z. B. die Bilder im Son. III und die im Son. IX, beide wollen den Kontrast zwischen R. Browning und E. Barrett zum Ausdruck bringen. Die Bilder im Son. IX aber stellen eine Steigerung dar; sie zeigen, dass zum Grunderleben noch andere Vorstellungen hinzugetreten sind. Denn innerhalb des Erlebnisses lassen sich verschiedene Stadien konstatieren. Dieses Erleben wird in jedem Augenblick von anderen Momenten beeinflusst. Aus diesem Grunde heraus erklärt sich die Variation, erklärt sich das Pendeln zwischen hellen und dunklen Farben der Bilder. Somit haben wir gezeigt, dass jedes Bild nur einmalig sein kann. Weil es aber nur einmalig sein kann, so können die charakteristischen Merkmale trotz Kongenialität und bei objektivster Einstellung des Uebersetzers nicht übertragen werden — abgesehen von den sonstigen sprachlichen Schwierigkeiten. Wir werden an Hand der Interpretation einiger Bilder zeigen, dass die ausgeprägten Züge dieser Gebilde von E. Barrett durch die Uebertragung von Rilke zum guten Teil verloren gehen. Denn die individuellen Vorstellungen dieses Künstlers treten beim Nacherleben hinzu und werden — oft vielleicht unbewusst — in das ursprüngliche Kunstwerk hineingeheimnist. So behauptet Deutschbein mit vollem Recht, dass der Individual-Koeffizient sich nicht übertragen lässt[1]).

Nachdem wir den Grund für das häufige Auftreten von Bildern erörtert haben, wollen wir auf den Charakter der Metaphorik näher eingehen. Durch die Abgrenzung der Bilder dieser beiden Künstler aber, wird sich die Eigenart der Metaphorik der englischen Dichterin umso deutlicher abheben:

IX, 11 f.: "I will not soil thy purple with my dust,
Nor breathe my poison on thy Venice-glass,"
Rilke: "Dein Purpur bleibe rein von meinem Russ
Und unbeschlagen klar dein Glaspokal."

Welche Differenz zwischen den Bildern des englischen Textes und denen der Uebertragung! Die Bilder des englischen Textes weisen viele Merkmale der Metaphorik der Barrett auf. In den übertragenen aber tritt dagegen die typische Eigenart Rilkes auf, solche Gebilde wiederzugeben.

Es ist für eine ausgesprochen subjektive Lyrik bezeichnend, wenn in diesen Individualschöpfungen die subjektiven Faktoren

1) vgl. Deutschbein, Vorlesung über Englische Stilistik § 3.

des eigenen künstlerischen Bewusstseins sich in einer solchen Art offenbaren, dass sie dem Leser der Sonette greifbar werden und nicht erst durch Analyse gefunden zu werden brauchen. Der Grad der Subjektivität ist an dem mehr oder minder Hervortretenlassen dieser Individualkomponenten messbar. In den Portugiesischen Sonetten erreicht dieser Grad ein Maximum, denn die genannten Faktoren treten hier geradezu in hervorstechender Art auf. Schon an der Spitze eines sprachlichen Bildes kündet sich der persönliche Charakter dieser Gebilde aufs allerschärfste an, denn viele Bilder werden durch das Personalpronomen *"I"* eingeleitet. Auch in unseren angeführten Beispielen bildet dieses Pronomen den Ausgangspunkt. Dadurch aber will die Dichterin ausdrücklich verkünden, dass es ihre und nur ihre eigene seelische Bewegung ist, die hier Gestalt wird, dass ihre persönlichen inneren Vorgänge sich hier verdichten. Und wenn es sich um Aktion handelt, wie es etwa in unseren zitierten Bildern der Fall ist, so will die Dichterin gerade betonen, dass sie eine aktive Rolle bei der Ausübung dieser Aktion spielt. Die ganze persönliche Stellungnahme der Dichterin kommt durch den Ausdruck *"I will not"* zur Geltung. Diese Prägung löst eine emphatische Wirkung aus.

Bei Rilke aber werden diese beiden wesentlichen Charakteristika der Metaphorik der Barrett verwischt. Das Persönliche an diesen Gebilden wird in das Ueberpersönliche umgebogen und das aktive Moment tritt zu Gunsten einer passiven Haltung zurück. Daher: "Dein Purpur bleibe rein . . . ". Bei Rilke wird ausserdem oft gleichsam nur das Endresultat der Handlung dargestellt, während der Verlauf der Aktion wie die persönliche Stellungnahme, worauf es der Dichterin am meisten ankommt, nicht wiedergegeben wird. Durch das Verschieben oder völlige Aufheben des von uns gekennzeichneten aktiven Elements wird die Dynamik des sprachlichen Bildes zerstört Dieses Merkmal kommt ja gerade im Bilde des englischen Textes dadurch zustande, dass hier ein agens und ein actum auftreten. Wenn aber in der Rilkeschen Uebertragung das agens weggelassen wird, was bleibt noch von der dynamischen Wirkung übrig? Ferner zeigt das Possessivpronomen *"my, thy"*, womit die Metaphern versehen sind, wie stark der persönliche Charakter der Bilder hervorgehoben wird. Dadurch wird einerseits die Einheitssphäre von Person und Gegenstand betont, und andererseits wird dadurch eine Trennung der beiden Welten, denen Dichter und Dichterin angehören, vollzogen. Bei Rilke ist aber aus dem zweiten Bilde weder die Zugehörigkeit noch diese Trennung ersichtlich. Zum eigentlichen Träger des Satzes wird bei ihm oft das Akkussativobjekt erhoben und der Nominativ als Aktivus ist, wie

gesagt, weggelassen. Schon aus dieser Bemerkung geht hervor, dass Rilke keineswegs der englischen Sprache, die doch die Grundlage der Individualsprache der Barrett ist, näher zu kommen sucht. Es muss betont werden, dass es Rilke hauptsächlich auf die Wiedergabe des nackten Gedankens, nicht aber auf die sprachliche Prägung desselben ankommt. Aber, indem er den sprachlichen Ausdruck teils aus Uebersetzungsschwierigkeiten, teils aus bestimmter Tendenz heraus ändert, tritt notwendigerweise eine Aenderung des dargestellten Sachverhaltes ein, und zwischen der Gestalt des englischen Sonetts und der des verdeutschten von Rilke stellt sich eine unüberbrückbare Kluft ein. Rilke ist zu sehr bei der Uebertragung an seine Künstlerstruktur gebunden, daher strömen andauernd die Faktoren der eigenen Bildschöpfung, die von dieser Struktur bedingt sind, in die Uebertragung hinein, daher Dunkelheit des Stils der verdeutschten Sonette, daher die unzähligen abstrakten Wendungen, die diese Sonette aufweisen. In den meisten Fällen wird das genannte Personalpronomen *"I"* durch einen abstrakten Begriff ersetzt. Ausdrucksformen wie "man, es, jemand" etc., die an Stelle von konkreten Prägungen treten, gehören zu den zahlreichsten Erscheinungen der Rilkeschen Sonette und begegnen ihrem Leser auf Schritt und Tritt:

S. I, 9ff.): ". . . I was'ware
So weeping, how a mystic Shape did move
Behind me"
Rilke: ". . . Da
stand plötzlich jemand hinter mir"

Oder ein ähnliches Bild:

VII, 2: "Since first I heard the footsteps of thy soul"
Rilke: "Deiner Seele Schritt
war leise neben mir".

In diesen beiden Fällen ist im englischen Text zunächst vom subjektiven Wahrnehmungsakt *"I was'ware, I heard"* die Rede. Bei Rilke aber wird der Erkenntnisprozess auf das blosse Resultat der Erkenntnis reduziert. Durch dieses Reduktionsverfahren überwindet freilich Rilke viele bei der Uebersetzung sich einstellende sprachliche und metrische Schwierigkeiten. Dadurch gelingt es ihm vielleicht, die 14 englischen Sonettzeilen in entsprechend 14 deutsche unterzubringen, also die Form des Sonetts mit zwar vielfach umgestellten Reimen beizubehalten. Denn es muss immer beachtet bleiben, dass wir es hier mit zwei, wenn auch in mancher Hinsicht verwandten, in vieler Hinsicht aber doch verschiedenartigen Sprachen zu tun haben. Die englische Sprache zeichnet sich durch eine Fülle von Einsilbern, von kurzen, kleinen Wörtchen aus, die vom Grundwesen, also von der Dynamik dieser Sprache bedingt sind. Die deutsche Sprache

kann aber, was diese Einsilbigkeit betrifft, mit der englischen nicht konkurrieren. Bei dem expressiven Charakter des Stils der Barrett erklärt es sich, dass diese Eigentümlichkeit der englischen Sprache in ihrem ganzen Umfange übernommen und vielfach noch gesteigert wird. Da aber Rilke bei dieser Uebertragung der Portugiesischen Sonette sich keineswegs als besonderer Sprachschöpfer erweist, der, um diesem Prinzip der Einsilbigkeit nachzukommen, etwa Neubildungen vornimmt, so kann er nur auf dem Wege der Reduktion zu dem entsprechenden Silben- und Zeilenmass gelangen. Bei diesem Reduzieren aber herrscht keine Willkür oder Wahllosigkeit vor, sondern im Gegenteil, es zeigt eine gewisse Gesetzmässigkeit, die aus dem inneren System dieses Künstlers herrührt. Wir haben ja gesehen, dass von den Bildern des englischen Textes vor allem das weggelassen wird, was der eigenartigen Struktur dieses Künstlers nicht zu entsprechen scheint. Daher weist eben die Rilkesche Uebertragung viele verschobene Bilder auf, deren Hauptmerkmale abgeschnitten werden. Ausserdem wird meistens das Konkrete durch das Abstrakte ersetzt. Es mögen noch andere derartige Beispiele angeführt werden, die auf den persönlichen Charakter bei der Barrett und den unpersönlichen in der Uebertragung von Rilke hinweisen:

XIII, 5: "I drop it at thy feet."[1])
Rilke: "Sie fällt, sie fällt."[1])

XIII, 12f.: "And rend the garment of my life, in brief,
By a most dauntless, voiceless fortitude,"
Rilke: "und wie dies Stummsein meines Daseins Kleid
furchtlos zerreisst,"

Gerade dieses letzte Beispiel zeigt ein eigenartiges Bild, wo der Zustand des Schweigens, der im englischen Sonett durch ein Adjektiv ausgedrückt ist, hier so personifiziert wird, dass er eine Tätigkeit ausübt (er zerreisst ihr Lebenskleid). Dieses Bild kann unter die anderen typischen eigenen Bilder Rilkes eingereiht werden.

Neben den Bildern der Barrett, in denen sich ein stark aktives Moment ausspricht, gibt es auch solche, die eine passive Haltung der Dichterin aufweisen (VII, 4ff.):

". . . and the dreadful outer brink
Of obvious death, where I who thought to sink
Was caught up into love und taught the whole
Of life in a new rhythm."

In dieser passiven Konstruktion, wie an einer anderen Stelle schon betont wurde (vgl. Interpretation des Son. 21), spricht sich die Seelenhaltung der Dichterin aus. Sie wurde durch die Liebe vom Tode errettet, ohne dabei aktiv einzugreifen. Sie wird von

1) Es handelt sich hier um die Fackel, die die Dichterin fallen lässt.

der Liebe, ohne dazu etwas beizutragen, in diese neue Lebensbahn gelenkt. Bei Rilke wird freilich diese passive Haltung beibehalten und, ohne die passive Satzkonstruktion zu wählen, indirekt wiedergegeben:

> "Auf einmal fing —
> da ich schon sinkend war — mich Liebe auf,
> und ein ganz neuer Rhythmus stieg hinauf
> mit mir ins Leben."

Das passive Moment erfährt aber meistens eine gewisse Steigerung.

Die Fälle der *"Entichung"* sind bei diesem Dichter so häufig, dass diese Erscheinung nicht mehr einem Zufall oder einer anderen Schwierigkeit, die beim Uebersetzen auftaucht, zugeschrieben werden kann. Vielmehr haben wir es hier mit neuen Umbildungen zu tun, die eine andere Gesetzlichkeit aufweisen als die der primären Bilder des englischen Textes. Es ist eine Gesetzlichkeit, die in der Struktur des künstlerischen Bewusstseins Rilkes zu suchen ist. Diese eigenartige Struktur gebietet dem Dichter, in die Einsamkeit zu fliehen, sie drängt ihn dazu, Gott zu erfassen und überall das grosse göttliche Gesetz aufzuspüren. Daraus erklärt sich schon, dass Rilkes Stil nicht anders als dunkel und abstrakt sein kann. Das Ueberspringen der realen Welt ist in seiner Sprache deutlich zu spüren. Die Dunkelheit entsteht daher, dass viele Stufen der künstlerischen Grundkonzeption nicht versprachlicht werden und nur Sprünge von einer Sphäre in die andere, oft über ungeheure Abgründe gemacht werden, die vom Leser seiner Kunstwerke nur ganz allmählich abgetastet und ausgefüllt werden müssen, um überhaupt den Zusammenhang zwischen den verschiedenartigen oft heterogenen Sphären nur annähernd deuten zu können. Und eben aus der mystischen Haltung dieses Dichters erklärt sich ferner, dass alle "Iche" in der Uebertragung auf ein grosses überpersönliches, unfassbares "Ich" bezogen werden. Deutlich tritt gerade hier der Zusammenhang zwischen künstlerischem Bewusstsein und seiner zugehörigen Sprache auf. Das Ringen mit den Ideen setzt sich in seine Sprache um. Nur aus dem genannten Ethos heraus ist die ganze Umbiegung der sprachlichen Bilder des englischen Textes zu verstehen.

Abgesehen von den bisher besprochenen Merkmalen der Metaphorik der Barrett ist noch auf die Wahl der Gegenstände ihrer Bilder zu achten, wodurch eine Sachsphäre abgebildet wird. Es sei dabei auf die von uns zuerst zitierten Bilder verwiesen (IX, 11 f.). Die Gegenstände der Bildsphäre *"poison, dust, purple, Venice-glass"*, durch die die beiden heterogenen Wertwelten von R. Browning und E. Barrett versinnbildlicht werden, weisen ihrerseits einen polar entgegengesetzten Charakter auf. Zwei kontrastierende Sphären stossen hier hart aufeinander. Der Gegen-

satz soll in seiner ganzen Prägnanz veranschaulicht werden, daher scheut sich die Dichterin keineswegs, ihre Werte durch die krassesten Gegenstände, wie *"dust, poison"*, abzubilden. Dagegen greift sie zum höchst Kostbaren, wenn es sich darum handelt, auf die Wertwelt R. Brownings hinzuweisen. Hier dringt wieder jener Zug durch, den wir bei der Besprechung der grammatischen Kategorien zur Genüge hervorgehoben haben, nämlich die Tendenz, stets zu extremen Benennungen oder Gestaltungen zu greifen. Auch hier gilt es, den seelischen Konflikt restlos in seiner Totalität mit Zuhilfenahme der genannten Gestaltungsmittel darzustellen. Die ganze Schroffheit und Kühnheit, wodurch diese Bilder gekennzeichnet werden, sind wiederum vom obersten Prinzip ihrer Kunst *"truth"* bedingt.

Anders steht es mit den genannten Merkmalen in der Uebertragung Rilkes. Diese "Prosaismen" *"soil, breathe, poison"* werden von Rilke nicht wiedergegeben. Die Tendenz Rilkes, den sich aussprechenden kühnen Zug zu schwächen, wie vor allem die Bilder des englischen Sonettes in eine höhere Sphäre zu heben, tritt an dieser Stelle der Uebertragung in auffallender Art hervor. Dadurch aber wird die ganze Bedeutung des sprachlichen Bildes verblasst.

Die Dichterin schrickt nicht zurück, die inneren Vorgänge durch krasse Gegenstände des Alltags abzubilden, wenn es sich darum handelt, eine möglichst adäquate Ausdrucksweise für den hart empfundenen Gegensatz zu finden. Daher treten in den Portugiesischen Sonetten solche Metaphern wie *"wall, pillow, stuff"* etc. auf. Bei Rilke aber werden oft gerade diese Gegenstände durch andere einer höheren Schicht oder durch abstrakte Begriffe ersetzt. Diese Umbiegung macht sich in seiner Uebertragung so oft geltend, dass wir diese Erscheinung keiner Reimnot oder anderen metrischen Schwierigkeiten zuschreiben können, sondern auch hier machen sich Rilkes Spracheigentümlichkeiten: Milde und Abstraktion bemerkbar.

VIII, 2ff.: ". . . who hast brought the gold
And purple of thine heart, unstained, untold,
And laid them on the outside of the wall,"

Rilke: "der aus seinem Innern Gold und Purpur, mehr
als Grossmut jemals gab, mir immerzu
draussen vor seinem Herzen hinlegt?"

Der Ausdruck *"heart"* wird von Rilke durch die abstraktere Wendung "aus dem Innern" ersetzt, *"wall"* aber durch "Herz" wiedergegeben.

VIII, 10ff.: „. . . for frequent tears have run
The colours from my life, and left so dead
And pale a stuff, it were not fitly done
To give the same as pillow to thy head,"

Rilke: "Mein Leben ist im steten
Regen der Tränen nicht wie neu geblieben:
die Farbe schwand. Es ist nicht nach Gebühr,
dir so Verblichnes unters Haupt zu schieben;"

Auch hier ist Rilkes Neigung deutlich, das Konkrete des engl. Textes durch das Abstraktere zu ersetzen (vgl. Das Beiwort s. S. 70). Dadurch aber wird die exakte metaphorische Ausdrucksweise der Dichterin und die straffe Kontur des sprachlichen Bildes verwischt.

XIII, 3f.: "And hold the torch out, while the winds are rough,
Between our faces, to cast light on each? —"
Rilke, "und dass ich zwischen dir und mir im Zug
die Fackel halte, dass sie uns bescheine? —"

Beim Vergleich dieser beiden Bilder, die im Verhältnis zu anderen doch nicht so stark voneinander abweichen, fällt aber schon die exaktere metaphorische Ausdrucksform des englischen Textes der Dichterin gegenüber der abstrakteren Rilkes auf. Dort wird die Fackel, der Situation entsprechend, zwischen den *"faces"* gehalten, hier dagegen wird wieder eine abstraktere Wendung "mir und dir" vorgezogen. Ferner werden im Bild des englischen Textes einige Momente entgegengesetzten Charakters gestaltet. Durch dieses Verschmelzen von kontrastierenden Metaphern zu einem einheitlichen Gebilde entsteht aber der Eindruck der dynamischen Spannkraft. Dieses Merkmal ist jedoch in dem übertragenen Sonett nicht mehr zn finden. Denn hier schrumpft das Bild zusammen, und das wesentliche Moment: *"while the winds are rough"*, das eben den genannten Eindruck abgibt, ist nicht wiedergegeben. So scheint Rilke bei der Uebertragun gdieser Individualschöpfungen keineswegs auf ihre wichtigsten Charakteristika geachtet zu haben. Freilich liegen hier grosse Schwierigkeiten vor, gerade diese individuellen sprachlichen Gebilde getreu wiederzugeben, Böhm gelingt es in vielen Fällen, das Bild des englischen Sonetts in ein entsprechendes möglichst unentstelltes deutsches zu übertragen, obgleich auch hier oft ein Ringen offensichtlich wird, genau zu übersetzen. In der Uebertragung Rilkes bekommen die Bilder des englischen Textes ein Kolorit des subjektiven Verhaltens des deutschen Dichters. Viele Bilder werden sogar neu umgestaltet, so dass sie vollständig die Struktur der eigenen Metaphorik Rilkes verraten.

Interpunktion.

1. Von den verschiedenen Interpunktionszeichen in den Portugiesischen Sonetten verdient die Setzung von Punktreihen (. . .) besondere Beachtung. Bei der grossen Lebendigkeit und dem ausgesprochenen expressiven Charakter des Stils erklärt es sich, dass dieses Zeichen eine häufige Anwendung erfährt.

Wenn E. Barrett den grossen Kontrast zwischen ihr und R. Browning darstellen will, so genügen ihr nicht die Worte: *"unlike are we, unlike, O princely Heart!"* (III, 1). Dadurch ist dieser Kontrast noch nicht scharf genug umrissen. Er umfasst zwar alle Momente des Ungleichseins, aber die Richtung, wohin der Kontrast tendiert, ist dadurch noch nicht gegeben. Sie fühlt, dass durch das blosse Wort *"unlike"* das Seelische nicht restlos wiedergegeben ist. Erst durch die Verbildlichung dieses vorausgeschickten Motives *"unlike are we"* ist die Grösse des Kontrastes zum Ausdruck gebracht. Wie stark sie sich von R. Browning verschieden fühlt, zeigt bereits die Wiederholung des *"unlike"*. Aber die blosse Wiederholung dieses Wortes reicht nicht aus, um das grosse Erlebnis darzustellen. Dieses drängt, wie schon oft betont wurde, nach angemessenem Ausdruck. — Aus der Fülle dieser Beispiele seien nur noch wenige angeführt (IX, 7 f.):

". . . We are not peers,
So to be lovers;"

Dieses Werturteil wird gleich in Bildern dargestellt. In dieser Aufeinanderfolge von Benennungen nnd Gestaltungen zeigt sich das typische Merkmal des Stils der Barrett, nämlich das Variieren und Kreisen um einen und denselben Punkt. So sagt sie in ihrem zweiten Briefe[1]) an R. Browning: *"I do not say everything I think . . . but I take all means to say what I think which is different! — or I fancy so!"*. Dieses Ringen nach Worten zeigt sich vor allem im Sonett 43, wo sie die Tiefe ihrer Liebe charakterisieren will. Wenn sie hier sagt:

"I love thee to the depth and breath and height
My soul can reach, when feeling out of sight" (Z. 2 f.)

so hätte sie bereits alles zum Ausdruck gebracht, und doch fühlt sie, dass sich noch immer etwas sagen lässt, was ihr grosses Empfinden betrifft. Und so werden die Regungen ihres Herzens durch Bilder und Gleichnisse, nach denen sie ringt, verdeutlicht.

Wir sehen also, dass in jedem Fall das grosse Erlebnis, nämlich die Liebe, die Schöpferin dieser Bilder ist. Jedoch ruft einerseits das Erlebnis das Bild unmittelbar hervor und andererseits stellt die Dichterin das, was sie bewegt, in steigendem Masse bis zur endlich erlangten treffenden Bildform dar. Die so entstandenen Bilder sind, wie gesagt, neue Gebilde, die individuelle Züge des schaffenden Künstlers tragen. Diese neuen Schöpfungen bedeuten demnach eine Bereicherung der menschlichen Sprache. Weil sie unmittelbar aus dem starken Erlebnis erwachsen, so versteht es sich, dass sie in ihrem ganzen Gehalt weder von einem grossen Künstler, wie Rainer Maria Rilke, noch von einem

1) The Letters of Robert Browning and Elisabeth Barrett, second Impression London 1899. Vol. I. p. 8.

geschickten Uebersetzer sich in eine andere Sprache übertragen lassen. Nicht einmal der ursprüngliche Schöpfer eines Bildes ist imstande, eben dasselbe, das gleiche Bild, nochmal zu schaffen. Wenn das Erlebnis wieder gross wird, so vermag es ähnliche Bilder hervorzubringen, die wir als Parallelbilder ansehen können. Zwar wollen diese Bilder eben dasselbe sagen, z. B. die Bilder im Son. III und die im Son. IX, beide wollen den Kontrast zwischen R. Browning und E. Barrett zum Ausdruck bringen. Die Bilder im Son. IX aber stellen eine Steigerung dar; sie zeigen, dass zum Grunderleben noch andere Vorstellungen hinzugetreten sind. Denn innerhalb des Erlebnisses lassen sich verschiedene Stadien konstatieren. Dieses Erleben wird in jedem Augenblick von anderen Momenten beeinflusst. Aus diesem Grunde heraus erklärt sich die Variation, erklärt sich das Pendeln zwischen hellen und dunklen Farben der Bilder. Somit haben wir gezeigt, dass jedes Bild nur einmalig sein kann. Weil es aber nur einmalig sein kann, so können die charakteristischen Merkmale trotz Kongenialität und bei objektivster Einstellung des Uebersetzers nicht übertragen werden — abgesehen von den sonstigen sprachlichen Schwierigkeiten. Wir werden an Hand der Interpretation einiger Bilder zeigen, dass die ausgeprägten Züge dieser Gebilde von E. Barrett durch die Uebertragung von Rilke zum guten Teil verloren gehen. Denn die individuellen Vorstellungen dieses Künstlers treten beim Nacherleben hinzu und werden - oft vielleicht unbewusst - in das ursprüngliche Kunstwerk hineingeheimnist. So behauptet Deutschbein mit vollem Recht, dass der Individual-Koeffizient sich nicht übertragen lässt[1]).

Nachdem wir den Grund für das häufige Auftreten von Bildern erörtert haben, wollen wir auf den Charakter der Metaphorik näher eingehen. Durch die Abgrenzung der Bilder dieser beiden Künstler aber, wird sich die Eigenart der Metaphorik der englischen Dichterin umso deutlicher abheben:

IX, 11 f.: "I will not soil thy purple with my dust,
Nor breathe my poison on thy Venice-glass,"
Rilke: "Dein Purpur bleibe rein von meinem Russ
Und unbeschlagen klar dein Glaspokal."

Welche Differenz zwischen den Bildern des englischen Textes und denen der Uebertragung! Die Bilder des englischen Textes weisen viele Merkmale der Metaphorik der Barrett auf. In den übertragenen aber tritt dagegen die typische Eigenart Rilkes auf, solche Gebilde wiederzugeben.

Es ist für eine ausgesprochen subjektive Lyrik bezeichnend, wenn in diesen Individualschöpfungen die subjektiven Faktoren

1) vgl. Deutschbein, Vorlesung über Englische Stilistik § 3.

des eigenen künstlerischen Bewusstseins sich in einer solchen Art offenbaren, dass sie dem Leser der Sonette greifbar werden und nicht erst durch Analyse gefunden zu werden brauchen. Der Grad der Subjektivität ist an dem mehr oder minder Hervortretenlassen dieser Individualkomponenten messbar. In den Portugiesischen Sonetten erreicht dieser Grad ein Maximum, denn die genannten Faktoren treten hier geradezu in hervorstechender Art auf. Schon an der Spitze eines sprachlichen Bildes kündet sich der persönliche Charakter dieser Gebilde aufs allerschärfste an, denn viele Bilder werden durch das Personalpronomen *"I"* eingeleitet. Auch in unseren angeführten Beispielen bildet dieses Pronomen den Ausgangspunkt. Dadurch aber will die Dichterin ausdrücklich verkünden, dass es ihre und nur ihre eigene seelische Bewegung ist, die hier Gestalt wird, dass ihre persönlichen inneren Vorgänge sich hier verdichten. Und wenn es sich um Aktion handelt, wie es etwa in unseren zitierten Bildern der Fall ist, so will die Dichterin gerade betonen, dass sie eine aktive Rolle bei der Ausübung dieser Aktion spielt. Die ganze persönliche Stellungnahme der Dichterin kommt durch den Ausdruck *"I will not"* zur Geltung. Diese Prägung löst eine emphatische Wirkung aus.

Bei Rilke aber werden diese beiden wesentlichen Charakteristika der Metaphorik der Barrett verwischt. Das Persönliche an diesen Gebilden wird in das Ueberpersönliche umgebogen und das aktive Moment tritt zu Gunsten einer passiven Haltung zurück. Daher: "Dein Purpur bleibe rein . . . ". Bei Rilke wird ausserdem oft gleichsam nur das Endresultat der Handlung dargestellt, während der Verlauf der Aktion wie die persönliche Stellungnahme, worauf es der Dichterin am meisten ankommt, nicht wiedergegeben wird. Durch das Verschieben oder völlige Aufheben des von uns gekennzeichneten aktiven Elements wird die Dynamik des sprachlichen Bildes zerstört Dieses Merkmal kommt ja gerade im Bilde des englischen Textes dadurch zustande, dass hier ein agens und ein actum auftreten. Wenn aber in der Rilkeschen Uebertragung das agens weggelassen wird, was bleibt noch von der dynamischen Wirkung übrig? Ferner zeigt das Possessivpronomen *"my, thy"*, womit die Metaphern versehen sind, wie stark der persönliche Charakter der Bilder hervorgehoben wird. Dadurch wird einerseits die Einheitssphäre von Person und Gegenstand betont, und andererseits wird dadurch eine Trennung der beiden Welten, denen Dichter und Dichterin angehören, vollzogen. Bei Rilke ist aber aus dem zweiten Bilde weder die Zugehörigkeit noch diese Trennung ersichtlich. Zum eigentlichen Träger des Satzes wird bei ihm oft das Akkussativobjekt erhoben und der Nominativ als Aktivus ist, wie

gesagt, weggelassen. Schon aus dieser Bemerkung geht hervor, dass Rilke keineswegs der englischen Sprache, die doch die Grundlage der Individualsprache der Barrett ist, näher zu kommen sucht. Es muss betont werden, dass es Rilke hauptsächlich auf die Wiedergabe des nackten Gedankens, nicht aber auf die sprachliche Prägung desselben ankommt. Aber, indem er den sprachlichen Ausdruck teils aus Uebersetzungsschwierigkeiten, teils aus bestimmter Tendenz heraus ändert, tritt notwendigerweise eine Aenderung des dargestellten Sachverhaltes ein, und zwischen der Gestalt des englischen Sonetts und der des verdeutschten von Rilke stellt sich eine unüberbrückbare Kluft ein. Rilke ist zu sehr bei der Uebertragung an seine Künstlerstruktur gebunden, daher strömen andauernd die Faktoren der eigenen Bildschöpfung, die von dieser Struktur bedingt sind, in die Uebertragung hinein, daher Dunkelheit des Stils der verdeutschten Sonette, daher die unzähligen abstrakten Wendungen, die diese Sonette aufweisen. In den meisten Fällen wird das genannte Personalpronomen *"I"* durch einen abstrakten Begriff ersetzt. Ausdrucksformen wie "man, es, jemand" etc., die an Stelle von konkreten Prägungen treten, gehören zu den zahlreichsten Erscheinungen der Rilkeschen Sonette und begegnen ihrem Leser auf Schritt und Tritt:

S. I, 9ff.): ". . . I was'ware
So weeping, how a mystic Shape did move
Behind me"
Rilke: ". . . Da
stand plötzlich jemand hinter mir"

Oder ein ähnliches Bild:

VII, 2: "Since first I heard the footsteps of thy soul"
Rilke: "Deiner Seele Schritt
war leise neben mir".

In diesen beiden Fällen ist im englischen Text zunächst vom subjektiven Wahrnehmungsakt *"I was'ware, I heard"* die Rede. Bei Rilke aber wird der Erkenntnisprozess auf das blosse Resultat der Erkenntnis reduziert. Durch dieses Reduktionsverfahren überwindet freilich Rilke viele bei der Uebersetzung sich einstellende sprachliche und metrische Schwierigkeiten. Dadurch gelingt es ihm vielleicht, die 14 englischen Sonettzeilen in entsprechend 14 deutsche unterzubringen, also die Form des Sonetts mit zwar vielfach umgestellten Reimen beizubehalten. Denn es muss immer beachtet bleiben, dass wir es hier mit zwei, wenn auch in mancher Hinsicht verwandten, in vieler Hinsicht aber doch verschiedenartigen Sprachen zu tun haben. Die englische Sprache zeichnet sich durch eine Fülle von Einsilbern, von kurzen, kleinen Wörtchen aus, die vom Grundwesen, also von der Dynamik dieser Sprache bedingt sind. Die deutsche Sprache

kann aber, was diese Einsilbigkeit betrifft, mit der englischen nicht konkurrieren. Bei dem expressiven Charakter des Stils der Barrett erklärt es sich, dass diese Eigentümlichkeit der englischen Sprache in ihrem ganzen Umfange übernommen und vielfach noch gesteigert wird. Da aber Rilke bei dieser Uebertragung der Portugiesischen Sonette sich keineswegs als besonderer Sprachschöpfer erweist, der, um diesem Prinzip der Einsilbigkeit nachzukommen, etwa Neubildungen vornimmt, so kann er nur auf dem Wege der Reduktion zu dem entsprechenden Silben- und Zeilenmass gelangen. Bei diesem Reduzieren aber herrscht keine Willkür oder Wahllosigkeit vor, sondern im Gegenteil, es zeigt eine gewisse Gesetzmässigkeit, die aus dem inneren System dieses Künstlers herrührt. Wir haben ja gesehen, dass von den Bildern des englischen Textes vor allem das weggelassen wird, was der eigenartigen Struktur dieses Künstlers nicht zu entsprechen scheint. Daher weist eben die Rilkesche Uebertragung viele verschobene Bilder auf, deren Hauptmerkmale abgeschnitten werden. Ausserdem wird meistens das Konkrete durch das Abstrakte ersetzt. Es mögen noch andere derartige Beispiele angeführt werden, die auf den persönlichen Charakter bei der Barrett und den unpersönlichen in der Uebertragung von Rilke hinweisen:

XIII, 5: "I drop it at thy feet."[1])
Rilke: "Sie fällt, sie fällt."[1])

XIII, 12 f.: "And rend the garment of my life, in brief,
By a most dauntless, voiceless fortitude,"
Rilke: "und wie dies Stummsein meines Daseins Kleid
furchtlos zerreisst,"

Gerade dieses letzte Beispiel zeigt ein eigenartiges Bild, wo der Zustand des Schweigens, der im englischen Sonett durch ein Adjektiv ausgedrückt ist, hier so personifiziert wird, dass er eine Tätigkeit ausübt (er zerreisst ihr Lebenskleid). Dieses Bild kann unter die anderen typischen eigenen Bilder Rilkes eingereiht werden.

Neben den Bildern der Barrett, in denen sich ein stark aktives Moment ausspricht, gibt es auch solche, die eine passive Haltung der Dichterin aufweisen (VII, 4 ff.):

". . . and the dreadful outer brink
Of obvious death, where I who thought to sink
Was caught up into love und taught the whole
Of life in a new rhythm."

In dieser passiven Konstruktion, wie an einer anderen Stelle schon betont wurde (vgl. Interpretation des Son. 21), spricht sich die Seelenhaltung der Dichterin aus. Sie wurde durch die Liebe vom Tode errettet, ohne dabei aktiv einzugreifen. Sie wird von

1) Es handelt sich hier um die Fackel, die die Dichterin fallen lässt.

der Liebe, ohne dazu etwas beizutragen, in diese neue Lebensbahn gelenkt. Bei Rilke wird freilich diese passive Haltung beibehalten und, ohne die passive Satzkonstruktion zu wählen, indirekt wiedergegeben:

"Auf einmal fing —
da ich schon sinkend war — mich Liebe auf,
und ein ganz neuer Rhythmus stieg hinauf
mit mir ins Leben."

Das passive Moment erfährt aber meistens eine gewisse Steigerung.

Die Fälle der *"Entichung"* sind bei diesem Dichter so häufig, dass diese Erscheinung nicht mehr einem Zufall oder einer anderen Schwierigkeit, die beim Uebersetzen auftaucht, zugeschrieben werden kann. Vielmehr haben wir es hier mit neuen Umbildungen zu tun, die eine andere Gesetzlichkeit aufweisen als die der primären Bilder des englischen Textes. Es ist eine Gesetzlichkeit, die in der Struktur des künstlerischen Bewusstseins Rilkes zu suchen ist. Diese eigenartige Struktur gebietet dem Dichter, in die Einsamkeit zu fliehen, sie drängt ihn dazu, Gott zu erfassen und überall das grosse göttliche Gesetz aufzuspüren. Daraus erklärt sich schon, dass Rilkes Stil nicht anders als dunkel und abstrakt sein kann. Das Ueberspringen der realen Welt ist in seiner Sprache deutlich zu spüren. Die Dunkelheit entsteht daher, dass viele Stufen der künstlerischen Grundkonzeption nicht versprachlicht werden und nur Sprünge von einer Sphäre in die andere, oft über ungeheure Abgründe gemacht werden, die vom Leser seiner Kunstwerke nur ganz allmählich abgetastet und ausgefüllt werden müssen, um überhaupt den Zusammenhang zwischen den verschiedenartigen oft heterogenen Sphären nur annähernd deuten zu können. Und eben aus der mystischen Haltung dieses Dichters erklärt sich ferner, dass alle "Iche" in der Uebertragung auf ein grosses überpersönliches, unfassbares "Ich" bezogen werden. Deutlich tritt gerade hier der Zusammenhang zwischen künstlerischem Bewusstsein und seiner zugehörigen Sprache auf. Das Ringen mit den Ideen setzt sich in seine Sprache um. Nur aus dem genannten Ethos heraus ist die ganze Umbiegung der sprachlichen Bilder des englischen Textes zu verstehen.

Abgesehen von den bisher besprochenen Merkmalen der Metaphorik der Barrett ist noch auf die Wahl der Gegenstände ihrer Bilder zu achten, wodurch eine Sachsphäre abgebildet wird. Es sei dabei auf die von uns zuerst zitierten Bilder verwiesen (IX, 11 f.). Die Gegenstände der Bildsphäre *"poison, dust, purple, Venice-glass"*, durch die die beiden heterogenen Wertwelten von R. Browning und E. Barrett versinnbildlicht werden, weisen ihrerseits einen polar entgegengesetzten Charakter auf. Zwei kontrastierende Sphären stossen hier hart aufeinander. Der Gegen-

satz soll in seiner ganzen Prägnanz veranschaulicht werden, daher scheut sich die Dichterin keineswegs, ihre Werte durch die krassesten Gegenstände, wie *"dust, poison"*, abzubilden. Dagegen greift sie zum höchst Kostbaren, wenn es sich darum handelt, auf die Wertwelt R. Brownings hinzuweisen. Hier dringt wieder jener Zug durch, den wir bei der Besprechung der grammatischen Kategorien zur Genüge hervorgehoben haben, nämlich die Tendenz, stets zu extremen Benennungen oder Gestaltungen zu greifen. Auch hier gilt es, den seelischen Konflikt restlos in seiner Totalität mit Zuhilfenahme der genannten Gestaltungsmittel darzustellen. Die ganze Schroffheit und Kühnheit, wodurch diese Bilder gekennzeichnet werden, sind wiederum vom obersten Prinzip ihrer Kunst *"truth"* bedingt.

Anders steht es mit den genannten Merkmalen in der Uebertragung Rilkes. Diese "Prosaismen" *"soil, breathe, poison"* werden von Rilke nicht wiedergegeben. Die Tendenz Rilkes, den sich aussprechenden kühnen Zug zu schwächen, wie vor allem die Bilder des englischen Sonettes in eine höhere Sphäre zu heben, tritt an dieser Stelle der Uebertragung in auffallender Art hervor. Dadurch aber wird die ganze Bedeutung des sprachlichen Bildes verblasst.

Die Dichterin schrickt nicht zurück, die inneren Vorgänge durch krasse Gegenstände des Alltags abzubilden, wenn es sich darum handelt, eine möglichst adäquate Ausdrucksweise für den hart empfundenen Gegensatz zu finden. Daher treten in den Portugiesischen Sonetten solche Metaphern wie *"wall, pillow, stuff"* etc. auf. Bei Rilke aber werden oft gerade diese Gegenstände durch andere einer höheren Schicht oder durch abstrakte Begriffe ersetzt. Diese Umbiegung macht sich in seiner Uebertragung so oft geltend, dass wir diese Erscheinung keiner Reimnot oder anderen metrischen Schwierigkeiten zuschreiben können, sondern auch hier machen sich Rilkes Spracheigentümlichkeiten: Milde und Abstraktion bemerkbar.

VIII, 2ff.: ". . . who hast brought the gold
And purple of thine heart, unstained, untold,
And laid them on the outside of the wall,"

Rilke: "der aus seinem Innern Gold und Purpur, mehr
als Grossmut jemals gab, mir immerzu
draussen vor seinem Herzen hinlegt?"

Der Ausdruck *"heart"* wird von Rilke durch die abstraktere Wendung "aus dem Innern" ersetzt, *"wall"* aber durch "Herz" wiedergegeben.

VIII, 10ff.: „. . . for frequent tears have run
The colours from my life, and left so dead
And pale a stuff, it were not fitly done
To give the same as pillow to thy head,"

Rilke: "Mein Leben ist im steten
Regen der Tränen nicht wie neu geblieben:
die Farbe schwand. Es ist nicht nach Gebühr,
dir so Verblichnes unters Haupt zu schieben;"

Auch hier ist Rilkes Neigung deutlich, das Konkrete des engl. Textes durch das Abstraktere zu ersetzen (vgl. Das Beiwort s. S. 70). Dadurch aber wird die exakte metaphorische Ausdrucksweise der Dichterin und die straffe Kontur des sprachlichen Bildes verwischt.

XIII, 3f.: "And hold the torch out, while the winds are rough,
Between our faces, to cast light on each? —"
Rilke, "und dass ich zwischen dir und mir im Zug
die Fackel halte, dass sie uns bescheine? —"

Beim Vergleich dieser beiden Bilder, die im Verhältnis zu anderen doch nicht so stark voneinander abweichen, fällt aber schon die exaktere metaphorische Ausdrucksform des englischen Textes der Dichterin gegenüber der abstrakteren Rilkes auf. Dort wird die Fackel, der Situation entsprechend, zwischen den *"faces"* gehalten, hier dagegen wird wieder eine abstraktere Wendung "mir und dir" vorgezogen. Ferner werden im Bild des englischen Textes einige Momente entgegengesetzten Charakters gestaltet. Durch dieses Verschmelzen von kontrastierenden Metaphern zu einem einheitlichen Gebilde entsteht aber der Eindruck der dynamischen Spannkraft. Dieses Merkmal ist jedoch in dem übertragenen Sonett nicht mehr zn finden. Denn hier schrumpft das Bild zusammen, und das wesentliche Moment: *"while the winds are rough"*, das eben den genannten Eindruck abgibt, ist nicht wiedergegeben. So scheint Rilke bei der Uebertragun gdieser Individualschöpfungen keineswegs auf ihre wichtigsten Charakteristika geachtet zu haben. Freilich liegen hier grosse Schwierigkeiten vor, gerade diese individuellen sprachlichen Gebilde getreu wiederzugeben, Böhm gelingt es in vielen Fällen, das Bild des englischen Sonetts in ein entsprechendes möglichst unentstelltes deutsches zu übertragen, obgleich auch hier oft ein Ringen offensichtlich wird, genau zu übersetzen. In der Uebertragung Rilkes bekommen die Bilder des englischen Textes ein Kolorit des subjektiven Verhaltens des deutschen Dichters. Viele Bilder werden sogar neu umgestaltet, so dass sie vollständig die Struktur der eigenen Metaphorik Rilkes verraten.

Interpunktion.

1. Von den verschiedenen Interpunktionszeichen in den Portugiesischen Sonetten verdient die Setzung von Punktreihen (. . .) besondere Beachtung. Bei der grossen Lebendigkeit und dem ausgesprochenen expressiven Charakter des Stils erklärt es sich, dass dieses Zeichen eine häufige Anwendung erfährt.

Wir werden an Hand von Beispielen zeigen, dass die Pausen, die durch die Sprengung des rhythmischen Gefüges entstehen, mit dem Anschwellen des an und für sich schon intensiven Erlebens zusammenhängen. Solch geartete Intervalle im Versrhythmus werden oft in der Schrift durch das genannte Interpunktionszeichen angedeutet.

In dem ganzen Zyklus gibt es kaum ein Sonett, in dem die Punktreihen nicht mehrmals, oder mindestens einmal auftreten. Da die genannten Pausen von der Zunahme der seelischen Erregungen bedingt sind, so können uns ihre Abbildungen in der Schrift sowohl als gutes Mittel zur Erschliessung der Gefühlsstauungen dienen, wie überhaupt unseren Blick für die Gestaltungsart von E. Barrett erweitern.

Im wesentlichen handelt es sich bei diesen Pausen um das Zusammentreffen starker, oft auch verschiedenartiger Gefühlswellen, die so mächtig sich zusammenballen, dass die schöpferische Fähigkeit der Dichterin in diesen Zeitatomen unterbrochen werden muss. Man kann in diesen Fällen von der eben oben erwähnten Gefühlsstauung sprechen. Das Erleben steigert sich so sehr, dass ein Höchstmass erreicht zu sein scheint. An diesen Stellen der Verse sind daher die mächtigsten Gefühlsausbrüche zu finden. Was sich hier in den leeren Räumen abspielt, könnte in kein Wort eingehen. Wo einen adäquaten Ausdruck dafür nehmen? Es muss daher unausgesprochen bleiben und in der Schrift nur durch ein stummes Zeichen angedeutet werden, das aber den Leser der Sonette mehr als jedes Wort zu erschüttern vermag. Diese Pausen müssen notwendigerweise eintreten, denn von diesem Sich-Zusammen-Pressen der Gefühlswellen wird die Dichterin überwältigt. Eine Stockung tritt ein, und sie ist nicht imstande, mit der Darstellung fortzufahren. Die Gestaltungskraft kann erst wieder einsetzen, nachdem diese überwältigende Macht sich etwas gelegt hat. Erst dann, wenn die in chaotischer Weise durcheinander wogenden Empfindungen sich klären und gewissermassen sich ordnen, vermag die Dichterin wieder den erlebten Sachverhalt zu gestalten.

Welches Beispiel wir aus der Fülle auch herausgreifen, fast alle weisen sie auf Augenblicke höchster Erschütterung hin. Wenn in manchen Fällen sich eine Differenz einstellt, so ist sie graduell und nicht qualitativ.

Wollen wir einige derartige Fälle interpretieren (S. 2, 3 f.):

" and replied
One of us . . . that was God! . . . and laid"

Das erste hier auftretende Zeichen deutet auf die genannte Steigerung hin. Während die Dichterin noch bei den Worten *"and replied one of us"* verweilt, ist ihre Phantasie schon viel

weiter. Das schwere Geschick, das erst später im Sonett verkündet wird, scheint bereits hier in seiner ganzen Tragweite im Bewusstsein der Dichterin aufzutauchen. Es kreuzen sich hier mannigfache Empfindungen, die die Dichterin so erschüttern, dass sie erst aufatmen muss, ehe sie imstande ist, diese aufeinanderprallenden Gefühlswellen in Sprache umzusetzen. Sie sieht vielleicht ihre Hoffnung auf ein neugestaltetes Leben schon im Keime zerstört, denn ihr Geschick wird von einem höheren Wesen in eine entgegengesetzte Richtung gelenkt. In diesen Zeitatomen fühlt sie diese göttliche Macht so stark über sich, dass ihr "Kreaturgefühl" sich im voraus duckt, und ehe sie überhaupt die Worte *"that was God"* aussprechen kann, stockt der Atem. Ein Hin- und Herpendeln macht sich in diesen wenigen Augenblicken geltend. Ihre Seele wird von einer gewissen Angst bedrängt, dass das endgültig ausgesprochene Wort die magische Kraft besitzt, ihr neu gekennzeichnetes Schicksal endlich heraufzubeschwören. Daher zunächst ein gewisses Zögern; dann aber wird diese zusammengeballte Kraft wie durch einen hochgespannten Druck nach aussen gestellt. Nach dem Aussprechen dieser Worte tritt abermals Stockung ein, denn das Verhängnis, das Gott über sie gelegt hat, ist so gross, dass sie es zunächst nicht auszusprechen wagt, ja sie ist nicht imstande dazu, denn ihr ganzes Ich ist von dieser Erschütterung überwältigt. Die Dichterin muss daher schweigen, bis eine Distanzierung eintritt, erst dann vermag sie von diesem Verhängnis zu berichten.

Während hier die genannte Stockung durch das Sich-Zusammen-Drängen verschiedener Empfindungen bewirkt wurde, tritt sie an anderen Stellen auf, wo die Dichterin von einem gesteigerten Schmerz erfüllt wird (S. 4, 13 f.):

> " there's a voice within
> That weeps . . . as thou must sing . . . alone, aloof".

Schon das Verbum finitum *"weep"* weist auf das überwältigende Beben und Zittern der Dichterin hin. Man glaubt gerade in der Pause das Schluchzen eines erschütterten Herzens zu hören. Wir sehen demnach, dass auch ihr Weinen und Zittern ihrer Sprache sich mitteilt. Ihre Tränen sprengen den Fluss dieses Verses. Die alliterierende Formel *"alone, aloof"*, die auf den hohen Grad der Einsamkeit hinweist, deutet darauf hin, dass in der vorangegangenen Pause diese Einsamkeit in so heftigem Masse empfunden wurde, dass sich wieder ein Interwall einstellen musste.

Bis jetzt haben wir Fälle behandelt, wo der jambische Vers an zwei Stellen durch das Aufatmen-Müssen der Dichterin durchbrochen wurde. Zwei Intervalle stellten sich kurz hintereinander ein, und jedesmal wurde es durch das genannte Interpunktionszeichen angegeben. Es sei hier kurz auch eine andere Stelle

interpretiert, wo dieses Zeichen innerhalb eines Verses nur einmal auftritt (S. 41, 8ff.):

" thy divinest Art's
Own instrument, didst drop down at thy foot,
To hearken what I said between my tears, . .
Instruct me how to thank thee."

Die auf das Intervall folgende Imperativform *"instruct me"* besagt, dass die Dichterin an dieser Stelle die Endlichkeit und Begrenztheit der eigenen Ausdrucksmöglichkeit in hohem Masse empfindet. Die Liebe R. Browning's ist unendlich, überwältigend, und um für diese zu danken, kann weder das übernommene Sprachmaterial noch die individuelle Sprachschöpfung einen angemessenen Ausdruck bieten, daher muss sich die Dichterin auch hier eines stummen Zeichens bedienen.

Aber nicht nur, wenn der Schmerz über jedes Mass anwächst, muss dieses Schweigen sich bemerkbar machen, sondern auch wenn andere Gefühlswellen mit entgegengesetztem Vorzeichen aufeinanderprallen, tritt diese Erscheinung zutage. Im Son. 28, in dem die Briefe R. Browning's aufgezählt werden, machen sich andauernd solche Stockungen bemerkbar. Jeder dieser Briefe ruft die verflossenen glücklichen Augenblicke ihres Daseins wieder in ihrer ganzen Lebendigkeit in die Gegenwart, so dass die Seele der Dichterin laut aufjubeln muss. Diesen frohen Stimmungen aber gesellen sich scheinbar Empfindungen verflossener trauriger Ereignisse bei, die das Erleben noch steigern, so dass in diesen Pausen wieder ein Komplex von ungeordneten Gefühlswellen sich zusammendrängt und den Versrhythmus andauernd unterbricht. Daher tauchen in diesem Sonett die genannten Interpunktionszeichen ziemlich häufig auf (Z. 6f.):

" this fixed a day in spring
To come and touch my hand . . . a simple thing,
Yet I wept for it!—"

Oder Z. 13: "And this . . . O Love, thy words have ill availed".

Ueberall kann man hier von Gefühlsstauungen sprechen.

Neben dieser Erscheinung muss noch auf ein anderes Moment geachtet werden: es kommt vor, dass nach solchen Pausen die Dichterin den Versuch macht, mit der Darstellung fortzufahren, jedoch ist diese Fülle so stark, dass sie nur zu stammeln und nicht zu sprechen imstande ist. Sie vermag dann nur ein Wort herauszupressen, dann aber muss wieder eine Pause eintreten (S. 13, 5ff.):

" I cannot teach
My hand to hold my spirit so far off
From myself . . . me . . . that I should bring the proof".

Nach der ersten Pause wird nur das Wörtchen *"me"* herausgestammelt, dann aber wird die Sprache wieder unterbrochen. Hier prallen dunkle, trübe Empfindungen aufeinander, doch macht

sich diese Erscheinung auch beim Ausbruch entgegengesetzter Gefühle bemerkbar (S. 10, 5f.):

" and when I say at need
I love thee . . . mark! . . . I love thee! . . . in thy sight".

Demnach gibt sich jede Erschütterung ihres Gemüts beständig in ihrem Stile kund. Jede leise Regung der Seele wird in Sprache umgesetzt, und wenn eine solche Regung anwächst und sich übermässig steigert, so muss die Dichterin schweigen, die Sprache wird unterbrochen.

Da die Gestalt des englischen Sonetts in der Wiedergabe von R. M. Rilke eine Veränderung erfährt, so ist es zu erwarten, dass die Setzung von Punktreihen nicht immer an entsprechenden Stellen erfolgen kann. Soweit in einer kritischen Ausgabe von einer genauen Wiedergabe der Interpunktion die Rede sein kann, so scheint bei Rilke die Setzung dieses Zeichens in geringerem Masse vorhanden zu sein, als es im englischen Text der Fall ist. Sie werden in der Uebertragung von Rilke, wenn sie im englischen Text innerhalb eines Verses doppelt auftauchen, nur einmal wiedergegeben. Es sei auf die entsprechenden, von uns schon zitierten Beispiele des englischen Sonetts hingewiesen (R. Son. 2, 3f.):

" Und in diesem Fall
war Ers, der Antwort gab . . . Um Ungemach".

Oder (Son. 4, 13f.):

"drin eine Stimme weint, so wie die deine
da draussen singen muss . . . allein, alleine".

In anderen Fällen, wo Rilke grössere Veränderungen vornimmt, als es hier der Fall ist, ist dieses Zeichen nicht mehr anzutreffen (Son. 13, 5f.):

" Ich kann nicht meine Hand
zwingen, mein Fühlen von mir fort zu halten;"

(vgl. die von uns oben zit. Stelle des engl. Son., wo zwei solcher Zeichen vorhanden sind.) Durch das Weglassen dieses Zeichens wird jenes erschütternde Moment des englischen Textes verblasst, und ausserdem wird es erschwert, die ausgeprägte Eigentümlichkeit, nämlich die Fähigkeit, alles Erleben in Sprache und Rhythmus umzusetzen, zu erkennen. Es sei aber andererseits betont, dass es vielleicht zu den schwierigsten Aufgaben eines Uebersetzers gehört, den fremden Sprachrhythmus in der eigenen Muttersprache einzuhalten.

2. Eine polar entgegengesetzte Funktion weist dagegen in der Sprache der Portugiesischen Sonette der Gedankenstrich (–) auf. Während das bisher besprochene Interpunktionszeichen auf eine Gefühlsstauung hinweist, besagt dieses Zeichen, dass eine starke Reflexion sich abspielt. Sein Auftauchen hängt in den meisten Fällen mit einem plötzlichen Einsetzen eines reflektiven

Momentes zusammen. Beide Zeichen weisen auf zwei verschiedene Sphären hin und können daher als Chiffer von zwei heterogenen Bereichen: Gefühl, Verstand gelten. Das Auftreten bald des einen, bald des anderen Zeichens kann zunächst als äusseres Mittel dienen, die Leser der Sonette von vornherein ohne jede weitere Analyse auf das Vorwalten des gefühlsmässigen oder logischen Elementes aufmerksam zu machen. Die Setzung dieser Zeichen erleichtert daher vom Sich-Auswirken der heterogenen Bereiche menschlicher Natur Kenntnis zu bekommen. In manchen Sonetten (S. 21, S. 28 etc.) tritt die Punktreihe neben dem Gedankenstrich auf. Somit weist der Stil eines und desselben Kunstwerkes neben den Komponenten des Gefühls die des Verstandes auf. Doch sei bemerkt, dass in diesem Zyklus auch Sonette vorhanden sind, in denen nur das schöpferische Gefühl ausschliesslich vorwaltet.

Auch der Gedankenstrich wird wie die Punktreihe in ergiebigem Masse angewandt. Und somit ergibt sich, was wir bereits in den Interpretationen der Sonette betont haben, dass auch das logische Element in diesen Kunstwerken stark vertreten ist. Es ist bezeichnend, dass das letzgenannte Interpunktionszeichen nach oder vor Ausdrucksformen des Verstandes, wie *"said, ponder, think"* auftritt, während die Punktreihe nach *"love, weep, fear"* zutage tritt, die doch Ausdrucksformen des polar entgegengesetzten Bereiches sind. Der Gedankenstrich wird ferner gesetzt, wenn es sich um ein Erklären oder Deutlich-Machen einer gewissen Situation handelt:

S. 28, 5: "This said,—he wished to have me in his sight"
oder S. 29, 1: "I think of thee!—my thoughts do twine and bud"
oder S. 34, 11 f.: "Yet still my heart goes to thee . . . ponder how—
Not as to a single good, but all my good!"

Ferner kommt dieses Zeichen zur Anwendung, wenn es sich darum handelt, Situationen voneinander abzuheben oder sie lose aneinander zu reihen (S. 29, 14):

"I do not think of thee—I am to near thee".

Es ist offensichtlich, dass es der Dichterin darauf ankommt, diese beiden Situationen zu trennen. Oder (S. 34, 9 f.):

" When I answer now,
I drop a grave thought—break from solitude;"

Hier handelt es sich mehr um das Aneinanderreihen der Situationen.

Es muss zum Schluss noch betont werden, dass auch bei der Reflexion es sich oft um einen plötzlichen Akt handelt. Auch hier tritt oft ein plötzlicher Einschnitt im Versfluss auf, wobei aber nicht das Gefühl, sondern der Verstand mit seiner ganzen Kraft in diesen Pausen einsetzt.

3. Auch der Punkt deutet oft auf eine scharfe Caesur innerhalb eines Verses hin. Eine solche Erscheinung dürfte wohl nicht auffallend sein, denn sie tritt in fast allen lyrischen Kunstwerken auf. Es ist nur dabei beachtenswert, dass zwei Vorstellungen hier oft aufeinanderstossen. Während die Dichterin bei der Darstellung der einen Vorstellung noch verweilt, wird sie bereits von der anderen, die Sprache werden will, bedrängt. Es handelt sich auch hier um das plötzliche Hinüberspringen in eine heterogene Sphäre, so dass zwischen den benannten oder gestalteten Darstellungen kein unmittelbarer Zusammenhang besteht. Daher wurde der Dichterin seitens der Kritiker vorgeworfen, dass sie sich allen seelischen Impressionen ohne jede Wahl hingibt. Wir müssen hinzufügen, dass wohl ein Zusammenhang dieser Impressionen vorhanden, aber nicht einfach erkennbar ist, sondern sich unter der Oberfläche befindet.

4. Da im Stil der Barrett beständig die Tendenz vorherrscht, mit dem angewandten Sprachmaterial einen möglichst grossen Affekt zu erreichen, so erklärt es sich, dass die Isolierung hier eine grosse Rolle spielt. Diese Isolierung oder Einkeilung eines Wortes oder Versteiles wird mit Hilfe des Kommas erlangt. Allerdings kann dieses Zeichen nur mit aller Vorsicht berücksichtigt werden, da, was die Setzung des Kommas betrifft, doch oft Differenzen zwischen Manuskript und gedruckter Ausgabe entstehen können. In unserer kritischen Ausgabe tritt die Einkeilung durch Kommata da auf, wo es sich um besondere Betonung eines Begriffes oder Satzteiles handelt (S. 3, 1):

"Unlike are we, unlike, o princely Heart!"

Wie sehr es der Dichterin am Herzen liegt, die ganze Prägnanz dieses Motivs hervortreten zu lassen, zeigen die vielen stilistischen Eigentümlichkeiten, die hier in Erscheinung treten: a) die Wiederholung des Wortes *"unlike"*; b) die Inversion und c) die genannte Einkeilung. Oder (Son. 3, 13):

"The crism is on thine head,—on mine, the dew,—"

Hier soll der im Son. 3 schon bis zur Erschöpfung ausgemalte Kontrast der beiden Welten, denen die Dichterin und R. Browning angehören, noch einmal zusammenfassend ausdrücklich betont werden. Daher ist auch hier die Einkeilung durchaus am Platze. Endlich sei noch auf S. 10, 1 hingewiesen:

"Yet, love, mere love, is beautiful indeed,"

In diesem Sonett ist die Dichterin unaufhörlich bemüht, auf den Wert der Liebe hinzuweisen. Das Wort soll ganz in dem Vordergrund stehen, daher kündet sich seine Betonung schon durch diese Einkeilung an. In allen anderen Fällen, abgesehen von dieser Einkeilung, entspricht die Komma-Setzung mehr oder minder

dem normalen Gebrauch dieses Zeichens und hat daher nur geringen stilistischen Wert.

5. Wie die Isolierung, so ist für einen expressiven Stil die Häufung von Ausrufungs- und Fragezeichen eigentümlich. Da in den Sonetten viele Imperative, Ausrufe und Fragen vorhanden sind, so ist die Fülle der genannten Interpunktionszeichen erklärlich. Das Ausrufungszeichen steht ausserdem noch nach kurzen Aussagesätzen, die häufig am Anfang eines Sonetts auftreten und direkt als Ueberschrift dieser Sonette gelten können:

S. 29: "I think of thee!"
S. 31: "Thou comest!"

Auch nach längeren Aussagesätzen tritt oft dieses Zeichen auf. Hier macht sich wieder die Tendenz bemerkbar, die Aufmerksamkeit des angeredeten Du besonders stark auf die verkündeten Worte hinzulenken. Es weist also etwa Deiktisches auf. Leider ist es nicht zu umgehen, wenn auch hier bereits zitierte Beispiele angeführt werden (S. 4 Z. 1 f.):

"Thou hast thy calling to some palace-floor,
Most gracious singer of high poems!"

Wir sehen, dass bei der blossen Betrachtung der Interpunktion sich schon die wichtigsten Charakteristika des Stils der Barrett: die grosse Lebendigkeit und das expressive Element ergeben. Im allgemeinen ist es schwierig, Regeln über die Interpunktion eines Kunstwerkes anzugeben, da, wie gesagt, man nicht mit Bestimmtheit behaupten kann, dass die in der kritischen Ausgabe angegebene Interpunktion auch dem ursprünglichen Bilde der Interpunktion vollständig entspricht; man müsste schon in diesem Falle zur Handschrift greifen. Jedoch scheint es mir, dass im allgemeinen die hier auftauchenden Zeichen auch den sonstigen Eigentümlichkeiten dieses Stils entsprechen.

Zusammenfassung.

Zum Schlusse sei noch einmal zusammenfassend auf die charakteristischen Merkmale der Sprache der Portugiesischen Sonette hingewiesen. Wir haben gesehen, dass wir es hier mit einem ausgesprochenen Individualstil zu tun haben, der sich nicht innerhalb des Stils irgend einer literarischen Epoche einordnen lässt. In der Sprache der Portugiesischen Sonette ist alles vertreten, und dennoch können wir von keiner impressionistischen, expressionistischen, romantischen oder gar klassischen Sprache reden. In Werken, die den Portugiesischen Sonetten vorangehen, handelt es sich um einen weiblichen Stil, der sich unter dem Einfluss des grossen subjektiven Erlebens in diesen kleinen Kunstwerken in einen expressiven männlichen Stil umsetzt. Im allgemeinen kann sowohl dort wie hier die Sprache als eine in der Zeit werdende bezeichnet werden.

Wie unsere Analysen gezeigt haben, decken sich am ehesten viele Merkmale des Stils dieser Sonette mit denen, die Fritz Strich als wesentliche Charakteristika für die barocke Stilart aufstellt: wie z. B. die Anwendung des Komperativs, Superlativs und Plurals und der "anwachsenden Bewegung des Gedichtes auf den Schluss hin".

In der Tat ist die Voraussetzung für das Entstehen-Lassen eines ähnlichen Stils bei der Barrett vorhanden. Denn auch hier ist Pathos (Leiden) auf Schritt und Tritt spürbar, auch hier (und namentlich in den ersten Sonetten) scheinen die beiden Naturen des eigenen Ichs sich zu keiner Harmonie vereinen zu wollen. Erst nach und nach können die hart empfundenen Gegensätze unter dem Einfluss der grossen Liebe zu einer Synthese verschmolzen werden.

Doch kann das Pathos nicht ausschliesslich als die einzige psychologische Quelle für die Eigenart des Stils der Sonette angesehen werden. Neben ihm sind viele Merkmale von dem schon oft betonten Prinzip ihrer Kunst *"truth"* bedingt. Nicht nur teilt sich die Dialektik der Dichterin ihrer Sprache mit, sondern sie will auch ausdrücklich ihr ganzes Ich in dieser ihrer Seelenlyrik offenbaren. Daher rührt überhaupt dieses andauernde Steigern und Uebergipfeln der Ausdrucksformen, denn, um die Totalität des eigenen Bewusstseins abzubilden, muss oft der sprachliche Ausdruck überwölbt, variiert und multipliziert werden. Das Pathos scheint da am stärksten zu walten, wo die heterogene Welt, der Robert Browning angehört, geschildert werden soll.

In den Portugiesischen Sonetten, wo eine glückliche Mischung von "Pathos" und "truth" zustande kommt, gelingt es der Dichterin die beiden von ihr stets betonten höchsten Werte der Dichtkunst *"truth, beauty"* zu realisieren.

Die Schönheit kann in der Tat hier als Ausfluss von *"truth"* angesehen werden, denn da, wo das letztere spürbar wird, ist auch das erstere vorhanden. Weil überall *"truth"* durchschimmert, kann auch *"beauty"* überhand nehmen. Wenn daher Armut oder Tod, Attribute einer Schlange oder eines Bettlers, geschildert werden — gleichviel, alle diese Gebilde und Sinnbilder strahlen *"beauty"* aus, denn man empfindet allgemein, dass sie alle der überschwenglichen Fülle einer überaus *"earnest soul"* entwachsen und sich von ornamentativen und dekorativen Mitteln anderer Stilarten wesentlich unterscheiden. Bei ihr enthüllt sich uns ein aufrichtiges schöpferisches Vermögen, das unermüdlich schafft und bildet, und wir haben es nicht mit erzwungener willkürlicher Ornamentik zu tun. Wenn ein solches Erzwingen einsetzt, muss die Schönheit verblassen. In den Portugiesischen Sonetten sind auch solche Momente neben den überwiegend schöpferischen hier und da vorhanden, denn das Gefühl kann nicht an allen Punkten des grossen Erlebens gleichmässig stark sein. Wenn der Verstand dem ermatteten Gefühl zu Hilfe kommt, entstehen abstrakte, nicht mehr plastisch deutlich entgegentretende Gebilde. Die Bilder nähern sich daher vielfach denen ihrer früheren Werke,

Ferner zeichnet sich der Stil der Sonette durch seine grosse Lebendigkeit, seine dramatische Wirkung aus. Die Variation, die schillernde Mannigfaltigkeit von Ausdrucksmitteln rufen diese Merkmale ins Dasein. Daher wirkt ein immer wiederkehrendes Motiv nicht ermüdend.

Die Lebendigkeit des Stils wird ausserdem durch andere sprachliche Mittel bewirkt. Hier kommen vor allem die vielen Ausrufe und Zurufe in Betracht: *"ah, keep near and close,"* (XXXI); *"O love, o troth, . . ."* (XXXVI); *"quick with its, 'O, list', when the angels speak"* (XXXVIII); *"why, thus I drink . . ."* (XX). In dem ganzen Zyklus gibt es eine ungeheure Fülle solcher Erscheinungen, die sowohl die Sonette einleiten, als auch noch häufiger plötzlich innerhalb der Sonettverse auftreten, indem manchmal der vorangegangene Gedanke abgebrochen wird. Daher erscheinen oft diese Ausrufe wie "gellende" Laute des expressionistischen Stils. Durch diese Ausdrücke wie auch durch die zahlreichen Imperative wird die innere Spannung, die zusammengepresste Fülle des Erlebens entspannt. Wenn auch diese Laute keine eigentliche Inhaltsbedeutung haben, so sind sie doch Zeichen des Stils, in die Empfindungen chaotischer Art hineingepresst werden.

Der expressive Stil des Sonettenzyklus kann auch durch die vielen Ausrufungs- und Fragesätze gekennzeichnet werden. Die Anwendung der letzteren hängt mit der Dialektik der Dichterin zusammen. Sie bringen die Zerrissenheit, das Zweifeln an dem eigenen Wert, bisweilen die ganze Demut der Dichterin an den Tag: *"I am thine, but so much to thee?"* (XXXIII). Andererseits besitzt diese Satzart eine gewisse deiktische Kraft. Durch die Frage wird die Aufmerksamkeit des Angeredeten stärker in Anspruch genommen, als es durch die blosse Aussage geschieht. Aus dem genannten Ethos heraus und auch aus diesem letzteren Grunde ist die häufige Anwendung dieser Satzart zu verstehen. Dadurch kommt aber das labile, schwebende Moment des Stils zustande.

Die innere Fülle des Erlebens aber drückt sich auch in dem ganzen Versrhythmus der Sonette aus, indem sich einerseits rhythmische Pausen einstellen, und andererseits die Dichterin ihre Gedanken so von einem Vers in den anderen hinübergleiten lässt, dass sich ein Enjambement einstellt.

Eigentümlich ist es, dass der konzipierte Gedanke selbst auf Kosten der Sprachmelodik oder des Reims absolut ins Wort eingehen muss. Daher kümmert sich die Dichterin nicht um die der Sonettform vorgeschriebenen Regeln. Die Pausen werden nicht eingehalten. Die künstlerische Form der Sonette der Barrett ist nicht mit der eines Shakespeares oder Petrarkas zu vergleichen.

Bei der Barrett macht sich innerhalb der festumspannten Sonettform ein beständiges Fluten und Fliessen bemerkbar.

Es erhebt sich die Frage, warum die Barrett, die doch über die straffe poetische Form hinwegsieht, überhaupt zu einer solchen künstlerischen Form, wie die des Sonetts ist, greift. Die Wahl dieses wenigstens fest umspannenden Rahmens kann als eine freiwillig sich auferlegte Schranke betrachtet werden, damit die ganze sich ergiessende Fülle des Erlebens begrenzt und zusammengehalten wird.

Aber von diesem starken Gefühl, das dieses Fluten und Fliessen bewirkt, sind andere sprachliche Erscheinungen bedingt, durch die dieses Fliessen innerhalb eines Sonetts verhalten wird. Hauptsächlich ist es das Substantiv. Obgleich der Stil als werdend in der Zeit charakterisiert werden kann, so ist das substantive Element ein wesentliches Merkmal dieses Stils, da es der Dichterin nicht nur auf Sprachwerdung aller Impressionen, sondern hauptsächlich auf totales Sagen ankommt. Die Substanzbegriffe sind aber geeignete Mittel, die Wesensfülle hervorzuheben. Dadurch kommt ein expressiver, konkret-anschaulicher Stil zustande. Denn erstens wird die Fülle betont und ausserdem erfolgt durch die Substanzbegriffe ein Einordnen in den Raum. Vorgänge, die

sich in der Zeit vollziehen, werden durch die genannten Begriffe in den Raum hineinprojiziert. So werden die eigenen zunächst nur im subjektiven Bewusstsein vorhandenen Empfindungen, die zeitlich gebunden sind, in solche verwandelt, die von ewiger Dauer werden, und weil nun in den Raum hineingestellt, auch für ein fremdes Bewusstsein fassbar gemacht. Und um ein Fassbar-Machen der subjektiven Empfindungen handelt es sich hauptsächlich in diesem Sonettenzyklus.

Wir sehen, dass das grosse Erleben sich einen Reichtum von Ausdrucksmitteln und dadurch eine schillernde Farbigkeit schafft, die dem Leser dieser Lyrik ein freiwillig gefälltes Urteil abgewinnt: die Sonette sind schön.

Dieses Werturteil kann man nicht ohne weiteres über die Uebertragungen von Böhm und Rainer Maria Rilke fällen. Bei all dem Bemühen dieser beiden Uebersetzer, die ganze Tiefe dieser Seelenlyrik zu erfassen, bleiben doch, was diesen genannten Wert betrifft, die beiden Uebertragungen bei weitem hinter dem Original zurück. Denn hauptsächlich ist jene genannte Farbigkeit in den Uebertragungen dahin. Das glühende Erleben, das sich unmittelbar in eine glühende Sprache umsetzt, ist in der Uebertragung matt, und der ganze Reiz ist verblasst. Wir haben über diese Differenz in der Arbeit gehandelt. Ergänzend sei noch hinzugefügt, dass die Sprache der Portugiesischen Sonette in der Uebertragung von Rilke durch seine ihm eigentümliche Sprache ersetzt wird, und wenn dieser Dichter in einigen Fällen sich scheinbar an das Original hält, wenn er einige dem englischen Text eigentümliche stilistische Erscheinungen wie Vokalhäufung, Alliteration und Enjambement sehr oft wiedergibt, so kann dies nicht als eine Anlehnung an den englischen Text betrachtet werden. Was diese stilistischen Erscheinungen betrifft, so weist die Sprache der Barrett eine gewisse Verwandtschaft mit der Rilkes auf. In der Uebertragung Rilkes wird die Alliteration und vor allem das Enjambement auch da angewandt, wo diese im englischen Text fehlen. Denn derartige Erscheinungen, wie vor allem die Vokalhäufung, sind typische Merkmale der Rilkeschen Kunst; sie treten uns in allen Werken Rilkes entgegen.

Im grossen und ganzen ist die Uebertragung Rilke nicht geglückt. Zwar ist dieser grosse, ernste, aufrichtige deutsche Künstler mehr als jeder andere Uebersetzer berechtigt, sich an ein solches Kunstwerk, wie das der Portugiesischen Sonette ist, heranzuwagen. Denn er hat die ganze poetische Atmosphäre dieser Lyrik empfunden, aber er war durch seine eigene Künstlerstruktur behindert, eine adäquate Uebertragung zu schaffen. Daher macht sich eine Zwiespältigkeit zwischen Wollen und Können geltend. Rilkes Künstlerstruktur ist nun einmal für Uebertragungen

oder "Nachdichtungen" nicht geeignet, sondern ist vielmehr für primäre Schöpfungen bestimmt. Nur beim primären Schaffen und Bilden zeigt sich die ganze Grösse und Würde seiner Kunst. Rilke selbst hat empfunden, dass bei der Uebertragung eine Kluft zwischen Wollen und Können bei ihm vorhanden war. Diese Tragik spricht sich in Rilkes eigenen Worten aus, die er an Frau Rosa Schobloch schreibt (am 16. Juli 1908)[1]: ". . . Die Eile dieses Briefes möchte Ihnen weniger unfreundlich scheinen durch ein kleines Buch, welches ich gleichzeitig an dieselbe Adresse richte. Der Name, den es trägt (ich bin nur sein Vermittler), verbürgt ihm eine gute Aufnahme bei Ihnen. Wenn Sie allerdings die edlen und reichen Originale dieser seltenen Gedichte kennen, so kann eine Uebertragung nichts für Sie bedeuten; auch bin ich den englischen Versen nur so nachgegangen, wie man manchmal in bewegten Windnächten dem klaren Mond nachgeht, ohne Hoffnung ihn zu erreichen . . ."

Obgleich wir in dieser Arbeit nicht umhin konnten, beständig auf die zwischen englischem und verdeutschtem Text bestehende Differenz hinzuweisen, so müssen wir andererseits betonen, dass Rilke wohl die ganze Grösse dieser Frau erkannt hat. Letzten Endes haben wir es doch mit zwei verwandten Künstlerseelen zu tun, Künstlern, die in ihrer Liebe gross sind. Ihre Kunst ragt über die Zeit hinaus, sie ist von ihrem Grundethos bestimmt, sie ist aufrichtig und ernst, so ernst wie das ganze Dasein dieser zwei Phänomene: Elisabeth Barrett-Browning und Rainer Maria Rilke.

---

1) Für die Mitteilung des Inhalts dieses Briefes danke ich Frau Ruth Sieber-Rilke, der Tochter des Dichters, aufrichtigst.

Lebenslauf.

Ich, Emma Saludok, wurde am 30. Mai 1903 als Tochter des Lehrers Meir Saludok und seiner Ehefrau Deiche geb. Brodowitz in Mariampol (Litauen) geboren. Ich besitze die litauische Staatsangehörigkeit und bin jüdischen Glaubens.

Bis 1914 besuchte ich die Schule meines Geburtsortes. Nach dem Ausbruch des Krieges wurde ich privatim unterrichtet. Da ich während des Krieges erblindete und im Jahre 1917 mein Augenlicht vollständig verlor, musste ich zunächst, um Heilzwecke zu erzielen, nach Deutschland übersiedeln. Hier bereitete ich mich auch zur Lyzeal-Reife vor, die ich zu Weihnachten 1924 an der Herder-Schule in Frankfurt a. M. erhielt. Hierauf besuchte ich die Blinden-Studienanstalt zu Marburg und bestand vor der staatlichen Prüfungskommission im Herbst 1927 an der Oberrealschule nebst Realgymnasium zu Marburg die Reifeprüfung für Realgymnasien.

Vom Wintersemester 1927/28 bis zum Sommersemester 1931 einschliesslich studierte ich an der Philipps-Universität zu Marburg besonders Englisch, Deutsch und Philosophie.

Das Rigorosum bestand ich am 15. März 1932. Seitdem halte ich mich in Mariampol auf, wo ich mich mit weiteren Studien befasse und für Blindenausbildung sorge.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: *Deutschbein, Diffené, Elster, Frank, Heidegger, Helm, Jaensch, Kleinschmidt v. Lengefeld, Krüger, Löwith, Mayne, W. Schmidt, Spitzer* und *Wrede.*

Ihnen allen schulde ich grossen Dank. Ganz besonders aber fühle ich mich Herrn Professor Dr. *M. Deutschbein* verpflichtet, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gegeben und mir bei ihrer Abfassung wertvollen Rat erteilt hat. Welchen Dank ich Herrn Professor Dr. *Deutschbein* für die wissenschaftliche Unterstützung während meiner ganzen Studienzeit schulde, kann ich in Worten nicht ausdrücken, da ich wegen meines Nicht-Sehens ohne diese Hilfe mein Studium nicht hätte treiben können.